Oscar Wilde

Fingerzeige

Deutsch von Felix Paul Greve



J. C. C. Bruns' Verlag
Herzogl. Sächs. und Fürstl.
Schaumburg-Lippische Hof-
Verlagsbuchhandlung
Minden in Westf.

Wilde
...zeige

...l.
...ns'


A MARI USQUE AD MARE

Fingerzeige (Intentions) von Oscar Wilde, ins Deutsche übertragen von FELIX PAUL GREVE



Oscar Wilde

Fingerzeige

(Intentions)

Deutsch von

Felix Paul Greve

Zweite umgearbeitete Auflage.

Neue, billige, Ausgabe.



Minden i. Westf.
J. C. C. Bruns' Verlag.
Herzogl. Sächs. u. Fürstl. Schaumb.- Lipp. Hof-Verlagsbuchhandlung.

Hofbuchdruckerei von J. C. C. Bruns, Minden i. W.

Inhalt.

Anmerkung.

Diese neue Ausgabe meiner Übertragung der „Intentions“ unterscheidet sich von der ersten dadurch, daß erstens eine ganze Reihe von Fehlern und Versehen ausgemerzt sind, und daß zweitens jede noch so begründete Auslassung prinzipiell vermieden wurde. Der der Übersetzung zugrunde gelegte Text ist die Heinemannsche Ausgabe von 1891.

Paris-Plage, November 1905.

F. P. G.



Der Verfall der Lüge.

Ein Dialog.

Personen: Cyril und Vivian.

Ort: Die Bibliothek eines Landsitzes der Grafschaft Nottingham.

Cyril

(von der Terrasse her durch die offene Glastür eintretend).

Aber Vivian, versteck' dich nicht den ganzen Tag lang in der Bibliothek! Es ist ein entzückender Nachmittag. Die Luft ist wundervoll. Über dem Walde liegt ein Nebel, purpurn wie der duftige Hauch der Pflaume. Komm, wir wollen uns ins Gras legen und Zigaretten rauchen und die Natur genießen. —

Vivian.

Die Natur genießen? Gott sei Dank! das habe ich längst verlernt. Man sagt, die Kunst lehre uns die Natur mehr lieben, als wir sie früher liebten, sie offenbare die Geheimnisse der Natur und wir, mit Corot und Constable vertraut, sähen Dinge in ihr, die sich unserm Auge entzogen hatten. Meine Erfahrung aber ist die: je mehr wir die Kunst studieren, um so weniger kümmert uns die Natur. Was uns im Grunde die Kunst von der Natur offenbart, das ist ihr Mangel an planvoller Absicht, ihre seltsame Ungeschliffenheit, ihre furchtbare

Eintönigkeit, das ganz Unfertige ihres Zustands. Zweifellos hat die Natur ‚den besten Willen‘, aber, wie Aristoteles einmal sagt, sie kann ihn nicht ausführen. Wenn ich eine Landschaft betrachte, sehe ich auch gleich all ihre Fehler. Freuen wir uns aber, daß die Natur so unvollkommen ist, da wir sonst die Kunst nicht hätten. Die Kunst ist ein flammender Protest, ein ritterlicher Versuch, die Natur in ihre Schranken zurückzuweisen. Das berühmte Gerede von der unendlichen Mannigfaltigkeit in der Natur ist nichts als ein Mythus. Sie ist in der Natur selbst gar nicht vorhanden. Sie entspringt dem Denken, der Phantasie, der künstlerischen Blindheit dessen, der die Natur betrachtet.

Cyril.

Nun! Du brauchst ja die Landschaft nicht anzusehen. Du kannst im Grase liegen und rauchen und plaudern.

Vivian.

Aber die Natur ist so ungemütlich. Der Rasen ist hart und bucklig und feucht und wimmelt von schrecklichem Ungeziefer. Was meinst du? Selbst Morris' schlechtester Arbeiter macht dir ein besseres Lager, als die gesamte Natur. Die Natur verblaßt vor den Zimmereinrichtungen jener Straße, die von Oxford den Namen entlehnt, um die schreckliche Tirade eines Dichters anzuführen, den du so

liebst. Ich klage aber nicht. Wäre die Natur wohnlich und behaglich, wir Menschen hätten nie die Architektur erfunden, und Häuser sind mir lieber als der offene Himmel. In einem Hause fühlen wir uns alle im richtigen Größenverhältnis. Alles ist uns untergeordnet, alles nach unseren Bedürfnissen eingerichtet. Selbst der Egoismus, der dem wahren Gefühl von der Würde des Menschen so notwendig ist, entstammt ganz und gar dem Leben im Hause. Draußen im Freien werden wir abstrakt und unpersönlich. Und die Natur ist so teilnahmlos. So oft ich hier im Park spaziere, merke ich, daß ich ihr nicht mehr bin, als das Vieh, das am Abhang weidet, oder die Dolde, die im Graben blüht. Die Natur haßt den Geist; nichts ist klarer. Es gibt nichts Ungesunderes als das Denken, und die Menschen gehen daran zugrunde, wie an irgendeiner andern Krankheit. Ein Glück noch, daß das Denken nicht ansteckend ist, wenigstens nicht in England. Die herrliche Gesundheit unseres Volkes verdanken wir lediglich unserer nationalen Borniertheit. Ich hoffe nur, daß es gelingen wird, dies große, geschichtliche Bollwerk unseres Glücks noch manches Jahr lang zu erhalten. Fast aber fürchte ich, wir stehen in Gefahr, an einem Überfluß von Bildung zu erkranken, da jeder sich aufs Lehren verlegt, der das Lernen verlernt hat. Das ist das eigentliche Resultat unserer Begeisterung für die Bildung. —

Inzwischen aber gingst du besser wieder hinaus zu deiner langweiligen, unbehaglichen Natur, damit ich unterdes meine Korrekturen lesen kann.

Cyril.

Du schreibst einen Artikel? Das ist doch sehr wenig konsequent nach dem, was du eben sagtest.

Vivian.

Wer strebt denn nach Konsequenz? Die Philister, die Schulmeister, jene langweiligen Leute, die immer und ewig an ihren Prinzipien festhalten, selbst dann, wenn die Praxis sie ad absurdum führt. Ich wahrlich nicht. Ich setze, wie Emerson, über die Tür meiner Bibliothek das Wort ‚Laune'. Außerdem ist mein Artikel eine im höchsten Grade heilsame und wertvolle Warnung. Wenn sie befolgt wird, kann es eine neue Renaissance der Kunst geben.

Cyril.

Wovon handelt er?

Vivian.

Er soll heißen: ‚Der Verfall der Lüge. Ein Protest.'

Cyril.

Der Lüge? Ich dächte, unsere Politiker sorgten dafür, daß sie nicht verschwindet.

Vivian.

Wirklich, Cyril; das tun sie nicht. Sie bringen es nie weiter als bis zu einer gewissen Verdrehung der Tatsachen, und sie lassen sich sogar noch auf langwierige Beweisführungen, Erörterungen und Untersuchungen ein. Wie anders die Gesinnung des echten Lügners mit seinen freien, furchtlosen Behauptungen, seiner grandiosen Ablehnung jeder Verantwortung, seiner gesunden und natürlichen Abneigung gegen Beweise irgendwelcher Art! Worin besteht denn das Wesen der schönen Lüge? Einfach darin, daß sie sich selbst beweist. Ist einer so arm an Phantasie, daß er seiner Lüge mit Beweisen erst noch zu Hilfe kommt, dann soll er lieber gleich die Wahrheit reden. Nein, die Politiker nützen uns nichts. Vielleicht könnte man einiges zugunsten der Gerichte sagen. Der Mantel der Sophistik fiel ihren Mitgliedern zu. Ihre erheuchelte Leidenschaft und leere Rhetorik ist köstlich. Sie können die schlimmere Sache zur besseren machen, als kämen sie direkt aus Gorgias Schulen; sie sollen sogar in erfolgreicher Weise von nachgiebigen Geschworenen für ihre Klienten die Freisprechung erzwungen haben, selbst wenn die Schuldlosigkeit dieser Klienten außer allem Zweifel stand. Doch sind sie durch die Prosa ihres Berufes gehindert und scheuen sich nicht, Präzedenzfälle herbeizuziehen. Trotz ihrer eifrigen Bemühungen siegt die Wahrheit. Selbst die Zeitungen sind entartet und sind jetzt

vollkommen zuverlässig. Das merkt man, wenn man durch ihre Spalten watet. Immer geschieht das, was unlesbar ist. Ich fürchte, es läßt sich nicht viel sagen zugunsten weder des Juristen noch des Journalisten. Die Lüge übrigens, für die ich spreche, ist die Lüge auf dem Gebiete der Kunst. Soll ich einmal lesen, was ich geschrieben habe? Es kann dir vielleicht recht gut tun.

Cyril.

Gewiß, wenn ich eine Zigarette haben kann. Danke schön. Für welche Zeitschrift ist übrigens der Artikel bestimmt?

Vivian.

Für die ,*Retrospektive Review*'. Ich glaube, ich sagte dir schon, daß die Auserwählten sie wieder ins Leben gerufen haben.

Cyril.

Wen meinst du mit den ,Auserwählten'?

Vivian.

Die ,*Tired Hedonists*' natürlich. Sie bilden einen Klub, dem ich auch angehöre. Wir tragen welke Rosen im Knopfloch und treiben eine Art Kult mit dem Kaiser Domitian. Dich würde man, fürchte ich, nicht wählen. Du bist zu harmlos.

Cyril.

Ich würde wohl wegen allzu großer Lebenskraft ausgeschlossen.

Vivian.

Wahrscheinlich. Ausserdem bist du ein wenig zu alt. Leute gewöhnlichen Alters nehmen wir nicht.

Cyril.

Nun; ich glaube, ihr langweilt einander aus dem Grunde!

Vivian.

Das tun wir; das ist einer der Zwecke des Klubs. Doch wenn du versprichst, mich nicht so oft zu unterbrechen, will ich dir meinen Artikel vorlesen.

Cyril.

Ich werde ganz Ohr sein.

Vivian

(mit sehr deutlicher und klangvoller Stimme vorlesend).

„‚Der Verfall der Lüge. Ein Protest.‘ Eine der Hauptursachen, die zur Deutung des sonderbar trivialen Charakters des größten Teils unseres heutigen Schrifttums angeführt werden können, besteht zweifellos im Verfall der Lüge, als einer Kunst, einer Wissenschaft und einer geselligen Unterhaltung. Die Geschichtsschreiber der Alten stellten, was sie so wundervoll erdichtet, als geschichtliches Ereignis dar; der moderne Romanschreiber bietet uns langweilige Tatsachen als Dichtung verkleidet. Der Blaubuch-Stil wird ihm immer mehr zum Vorbild für Haltung und Gang seines Werkes. Er sammelt

seine ewigen „*documents humains*“, er sucht sich seinen kleinen „*coin de la création*“, und legt ihn unter sein Mikroskop. Er schämt sich nicht, sein Material in der *Librairie Nationale* oder im Britischen Museum zusammenzulesen. Er hat nicht einmal den Mut zu fremden Meinungen, sondern meint, er müsse aufs Leben selbst zurückgehen. So kommt er schließlich zwischen Lexicis und persönlicher Erfahrung nieder; seine Gestalten sind die des Familienkreises oder der wöchentlichen Waschfrau, und niemals kann er, nicht einmal in den nachdenklichsten Momenten, seine Last nützlichen Wissens abschütteln. Der Schaden, der dem gesamten Schrifttum aus diesem falschen Ideal unserer heutigen Zeit erwächst, kann kaum überschätzt werden. Man hat sich in seinem Leichtsinn angewöhnt, von einem ‚geborenen Lügner‘ wie von einem ‚geborenen Dichter‘ zu sprechen. Beide Male mit Unrecht. Das Lügen sowohl wie das Dichten sind Künste — Künste, die, wie Plato erkannte, miteinander verwandt sind, und sie erfordern die größte Gewissenhaftigkeit und uneigennützigste Liebe. Und in der Tat haben sie auch, gleich den materielleren Künsten der Malerei und Skulptur, ihre eigene Technik, ihre eigenen Geheimnisse der Farbe und Form, ihre eigenen Handgriffe, eigene wohlüberlegte, künstlerische Methoden. Wie man den Dichter an seiner feinen Melodie erkennt, so auch den Lügner am rhythmischen Reichtum seiner Sprache, und bei keinem von beiden ver-

mag die zufällige Eingebung des Augenblicks zu genügen. Wie überall, so muß auch hier der Vollendung die Übung vorangehn. Wenn aber heute das ‚Dichten‘ viel zu allgemein geworden ist — man sollte es hindern, so viel wie möglich — so ist die Lüge fast in üblen Ruf geraten. Mancher junge Mensch tritt ins Leben mit der natürlichen Anlage, zu übertreiben, einer Anlage, die man mit Sorgfalt pflegen und an der Hand der höchsten Vorbilder züchten sollte, daß etwas Großes und Wunderbares aus ihr werde. In der Regel aber bringt ein solcher Mensch es zu nichts. Er gerät entweder in den Schlendrian einer peinlichen Genauigkeit — —“

Cyril.

Aber mein Lieber!

Vivian.

Bitte, unterbrich mich nicht mitten im Satz. „Er gerät entweder in den Schlendrian einer peinlichen Genauigkeit, oder er sucht die Gesellschaft von Bejahrten und Wohlunterrichteten. Beides ist seiner Phantasie — und in der Tat der Phantasie eines jeden — verhängnisvoll, und es dauert nicht lange, so beginnt er eine krankhafte Vorliebe für die Wahrheit zu zeigen; er prüft alles, was in seiner Gegenwart behauptet wird, widerspricht rückhaltlos dem, der viel jünger ist, und oft schreibt er schließlich Romane, die dem nackten Leben so ähnlich sehen, daß

keiner imstande ist, an ihre Möglichkeit zu glauben. Wir führen hiermit keinen vereinzelten Fall an. Es ist nur einer unter vielen; und wenn nichts geschieht, die heutige Vergötterung der Tatsachen auszurotten, zum mindesten einzudämmen, dann wird die Kunst welken und die Schönheit von hinnen ziehen.

Selbst Stevenson, jener reizvolle Meister zarter und phantastischer Prosa, zeigt die Flecken dieses modernen Lasters — denn wir wissen es wahrlich nicht anders zu nennen. So seltsam es auch klingen mag, aber man kann eine Geschichte unwahrscheinlich machen, wenn man versucht, sie zu wahr zu machen; so ist denn der ‚*Black Arrow*‘ so unkünstlerisch, daß er sich nicht eines einzigen Anachronismus rühmen kann, während die Verwandlung Dr. Jekylls sich gefährlich nach einem Experiment aus dem *Lancet* anhört. Rider Haggard, der wirklich Anlage hat, oder doch hatte, ein grandioser Lügner zu werden, fürchtet jetzt so sehr, man könne meinen, er sei ein Genie, daß er es für nötig hält, eine persönliche Reminiscenz zu erfinden, um sie in einer Anmerkung als feige Bestätigung des Erzählten anzubringen. Aber die anderen sind auch nicht viel besser. Mr. Henry James schreibt Romane, als sei es eine peinliche Pflicht, und verschwendet seinen hübschen, gelehrten Stil, seine treffenden Wendungen, seine behende und beißende Satire an niedrige Motive und unerfindliche ‚Gesichtspunkte‘. Mr. Hall Caine strebt

zweifellos nach Grandiosität, nur überschreit er sich. Er ist so geräuschvoll, daß man nicht hört, was er sagt. Mr. James Payn ist ein Virtuose in der Kunst, alles zu verhüllen, was nicht einmal verdient, gefunden zu werden. Er spürt mit dem Eifer eines kurzsichtigen Geheimpolizisten Dinge auf, die niemand nicht sieht. Je länger man liest, um so unerträglicher wird die Spannung des Verfassers.

Den Sonnenrossen William Blacks fehlt die Kraft, zur Sonne emporzusteigen. Sie versetzen den Abendhimmel nur in farbenwilden Schrecken. Sobald sie nahen, retten die Bauern sich in den Dialekt. Mrs. Oliphant weiß in gefälliger Weise von Geistlichen, Tennisgesellschaften, häuslichen Angelegenheiten und anderen langweiligen Dingen zu plaudern. Marion Crawford hat sich auf dem Altar der Lokalfarbe geopfert. Er gleicht der Dame des französischen Lustspiels, die immer nur von dem *‚beau ciel d'Italie'* spricht. Außerdem hat er die schlimme Angewohnheit, sich in moralischen Platitüden zu ergehen. Er versichert uns immer, das Gute sei gut und das Böse schlecht. Zuweilen ist er beinahe erbaulich. Robert Elsmere ist natürlich ein Meisterwerk, ein Meisterwerk des *‚genre ennuyeux'*, der einzigen Form des Schrifttums, die die Engländer wirklich zu genießen scheinen. Ein denkender junger Freund von uns bemerkte einmal, ihn erinnere das Buch an eine Art ernster Unterhaltung, wie sie in dem Hause einer non-

konformistischen Familie beim Nachmittags-Tee geführt werde, und wir können uns denken, daß er sehr recht hat. In der Tat, solche Bücher sind nur in England möglich. England ist die Stätte der Geistlosigkeit. Von der übrigen großen und täglich noch wachsenden Zahl der Romanschreiber, denen die Sonne nur im ‚*East-End*‘ aufgeht, läßt sich nur eins sagen: sie verwandeln die Ungeschliffenheit des Lebens in brutale Roheit.

In Frankreich steht es auch nicht viel besser, obgleich dort nichts so ausgesprochen Langweiliges entstanden ist, wie Robert Elsmere. Guy de Maupassant weiß mit seiner beißenden, bitteren Ironie und seinem harten, farbenreichen Stil das Leben seiner letzten, armseligen Lumpen zu berauben, um uns zehrendes Geschwür und brandige Wunden zu zeigen. Er schreibt kleine, gespenstische Tragödien, in denen jedermann lächerlich ist, oder bittere Komödien, über die man vor Tränen nicht lachen kann. Zola, seiner hochtrabenden Lehre getreu: *L'homme de génie n'a jamais d'esprit,* ist entschlossen, uns zu überzeugen, daß er, ohne Genie zu besitzen, wenigstens langweilen kann. Und wie gut ihm das gelingt! Doch ist er nicht ohne Kraft der Schilderung. Ja, zuweilen, wie im Germinal, zeigt er fast epische Größe. In allem aber ist er auf grundfalscher Fährte, nicht als Moralist, aber als Künstler. Vom Standpunkte der Moral ist er unantastbar. Er redet stets die

Wahrheit und seine Beschreibungen stimmen vollständig mit dem Leben überein. Was kann man mehr verlangen? Wir haben durchaus kein Verständnis für die moralische Entrüstung, die sich heutzutage gegen Zola geltend macht. Sie ist die moralische Entrüstung des entlarvten Tartuffe. Was hingegen läßt sich vom Standpunkt der Kunst zu seinen Gunsten sagen, zugunsten des Verfassers von L'Assommoir, Nana und Pot-Bouille? Nichts. Ruskin vergleicht einmal die Charaktere der Eliotschen Romane mit dem Abschaum eines Pentonviller Omnibus; aber Zolas Charaktere sind weit schlimmer. Sie langweilen uns mit ihren Lastern und mehr noch mit ihren Tugenden. Ihr Leben hat auch nicht das geringste Interesse. Wer nimmt an ihrem Schicksal teil? Die Literatur verlangt Vornehmheit, Zauber, Schönheit und schöpferische Kraft. Wir wollen nicht belästigt und angeekelt sein von Dingen, die sich in den unteren Volksschichten abspielen. Besser steht es mit Daudet. Er hat Witz, einen zarten Anschlag und amüsanten Stil. Er hat aber kürzlich literarischen Selbstmord begangen. Wer findet noch Gefallen an dem *‚lutter pour l'art'* Delobelles, dem immer wiederkehrenden Nachtigallen-Refrain Valmajours, den *‚mots cruels'* des Dichters im Jack, nachdem man nun aus *Vingt Ans de ma Vie littéraire* erfahren hat, daß diese Charaktere dem Leben entnommen sind? Für uns haben sie plötzlich alle

Lebendigkeit verloren, all die wenigen guten Eigenschaften, die sie je besaßen.

Wirkliche Menschen sind nur solche, die nie gelebt haben; und wenn ein Romanschreiber so tief steht, daß er sich um seine Charaktere unmittelbar ans Leben wendet, so soll er ihnen wenigstens den Anschein geben, als seien sie Dichtungen, und nicht sich ihrer als Kopien rühmen. Die Berechtigung eines Charakters in einem Roman besteht nicht in der Wahrheitstreue anderer, sondern in der Persönlichkeit des Verfassers. Sonst ist der Roman kein Kunstwerk.

Was Paul Bourget betrifft, den Meister des *„roman psychologique"*, so ist er in dem Wahn befangen, es liessen sich moderne Männer und Frauen unzählige Kapitel hindurch bis ins kleinste hinein analysieren. Was wirklich interessant ist an Menschen der guten Gesellschaft — und höchst selten verläßt Herr Bourget den Faubourg-St. Germain, es sei denn, daß er nach London kommt — das ist die Maske, die jeder trägt, nicht aber die Wirklichkeit, die hinter der Maske liegt. Es ist ein demütigendes Geständnis, aber wir sind alle aus demselben Stoff. Falstaff hat etwas von Hamlet, Hamlet gar manches vom Falstaff. Der feiste Ritter hat seine Anfälle von Melancholie, der junge Prinz seine Augenblicke derben Humors. Die Merkmale aber, die uns voneinander abheben, bestehen nur in Nebendingen: in Kleidung, Manieren, Klang der Stimme,

religiösen Meinungen, äußerer Erscheinung, Angewohnheiten und dergleichen. Je mehr man die Menschen analysiert, um so mehr verschwinden alle Gründe, sie zu analysieren. Endlich stößt man doch auf das allumfassende Ungeheuer, das sich die menschliche Natur nennt. Es ist wahrlich kein leerer Dichtertraum, daß alle Menschen Brüder sind, sondern demütigende, deprimierende Wahrheit. Das wissen diejenigen nur zu gut, die je unter Armen gearbeitet haben. Und will ein Schriftsteller denn durchaus die Menschen der oberen Gesellschaftsklassen analysieren, so könnte er lieber gleich von Obstfrauen und Straßenverkäufern reden.“ Indes, ich will dich gerade hier nicht länger aufhalten, Cyril. Ich gebe zu, daß moderne Romane auch ihre guten Seiten haben. Nur sage ich, daß sie als Gesamtheit einfach nicht zu lesen sind.

Cyril.

Das ist freilich eine nachdenkliche Abschätzung. Doch finde ich auch manches ungerecht in deiner Kritik. Ich liebe ‚*The Deemster*‘ und ‚*The Daughter of Heth*‘ und ‚*Le Disciple*‘ und *Mr. Isaacs;* und Robert Elsmere verehre ich geradezu. Nicht, daß ich ihn ernst nehmen könnte. Die Darlegung von Problemen für denkende Christen ist abgeschmackt und veraltet, ist Arnolds ‚*Literature and Dogma*‘ ohne die Literatur. Sie bleibt ebensoweit hinter der Zeit zurück, wie die ‚Evidences‘ von Paley

oder die Colensosche Methode der Bibelexegese. Auch spielt der unglückselige Held die kläglichste Rolle, wenn er feierlich eine Morgenröte verkündet, die längst schon aufging, und von der Bedeutung derselben so wenig weiß, daß er bereit ist, die veralteten Verhältnisse bestehen zu lassen und ihnen nur einen neuen Namen zu geben. Andererseits aber enthält der Roman einige geschickte Karikaturen und eine Fülle hübscher Zitate, und die Philosophie Greens versüßt in höchst angenehmer Weise die etwas bittere Pille der eigentlichen Dichtung. Sodann muß ich mich sehr darüber wundern, daß du jene beiden nicht erwähntest, die du beständig liest, Balzac und George Meredith. Das sind doch Realisten, beide?

Vivian.

Ah! Meredith! Wer will ihn beschreiben? Sein Stil ist Chaos, das von zuckenden Blitzen leuchtet. Als Schriftsteller beherrscht er alles, nur nicht die Sprache; als Romanschreiber kann er alles, nur nicht erzählen; als Künstler ist er alles, nur nicht klar. Irgendeiner bei Shakespeare — ich glaube Touchstone — spricht von einem Mann, der sich an seinem eigenen Witz beständig die Glieder zerschlägt, und wie mir scheint, könnte man mit diesem Wort Merediths Art und Weise abtun. Was er aber auch sein mag, Realist ist er nicht. Oder doch vielleicht ein Sohn des Realismus, aber einer der sich mit

seinem Vater nicht steht. Durch eigene, freie Wahl ist er zum Romantiker geworden. Er verschmähte es, vor Baal das Knie zu beugen, und wenn sich auch des Mannes herrlicher Geist nicht empörte gegen die lärmenden Anmaßungen des Realismus, es genügte sein bloßer Stil, um das Leben in angemessener Entfernung zu halten. Mit diesem Stil hat er eine Hecke um seinen Garten gezogen, eine Hecke von Dornen und roter Rosenpracht. Balzac vereinigt in eigentümlicher Weise das artistische Temperament und den wissenschaftlichen Geist. Diesen vermachte er an seine Schüler; jenes blieb ganz sein eigen. Der Unterschied zwischen einem ‚*Assommoir*‘ Zolas und Balzacs ‚*Illusions Perdues*‘ ist der Unterschied zwischen unschöpferischem Realismus und schöpferischer Realität. „Alle Charaktere Balzacs“, sagte Baudelaire, „durchströmt dieselbe Lebensglut, die ihn beseelte. Der geheimnisvolle Farbengehalt seiner Dichtung ist der der Träume. Jede einzelne Gestalt ist eine Kanone geladen mit Willen. Selbst die Küchenjungen haben Genie.“ Ein fortgesetztes Studium Balzacs verwandelt unsere Freunde in Schattenbilder und unsere Bekannten in Schatten von Schattenbildern. Seine Gestalten sind gleichsam glühende, feuerfarbene Wesen. Sie lassen uns nicht los und vernichten jeden Zweifel. Eine der größten Tragödien meines Lebens ist der Tod des *Lucien de Rubempré*. Von seinem Wehe habe ich mich niemals völlig befreien können.

Er verfolgt mich in meiner Freude. Ich muß an ihn denken, wenn ich lache. Aber ein Realist ist Balzac so wenig wie Holbein. Sein Werk war Schöpfung, nicht Nachbildung. Doch gebe ich zu, daß er viel zu hohen Wert legte auf die Modernität der Form, und daß infolgedessen kein Buch von ihm vorhanden ist, das als ein Meisterwerk der Kunst bestehen könnte neben „*Salammbo*“ oder „*Esmond*“, „*The Cloister and the Hearth*“ oder dem „*Vicomte de Bragelonne*“.

Cyril.

Du bist also ein Gegner der Modernität der Form?

Vivian.

Ja. Sie bedeutet ein allzu großes Opfer. Reine Modernität der Form hat stets etwas Verhäßlichendes; und das mit Notwendigkeit. Die Leute glauben, weil sie selbst an den Vorgängen ihrer nächsten Umgebung teilnehmen, es müsse auch die Kunst an ihnen teilnehmen und sie zu ihrem Gegenstande wählen. Aber schon die Tatsache, daß sie an diesen Dingen teilnehmen, genügt, sie für die Kunst unbrauchbar zu machen. Die einzigen wirklich schönen Dinge, sagte einmal jemand, sind die Dinge, die uns nichts angehen. Solange uns ein Ding nützlich oder notwendig erscheint, oder uns mit Schmerz oder Freude, Liebe oder Haß erfüllt, oder einen wesentlichen Bestandteil unserer nächsten Umgebung bildet, liegt es

außerhalb des eigentlichen Kunstgebietes. Die Gegenstände der Kunst müssen uns mehr oder weniger gleichgültig sein. Auf alle Fälle sollten wir uns fern halten von Vorliebe, Vorurteilen und eigennützigen Interessen irgendwelcher Art. Gerade, weil uns Hecuba nichts angeht, bilden ihre Leiden ein so herrliches Motiv der tragischen Kunst. Ich kenne in der gesamten Literaturgeschichte nichts Beklagenswerteres, als die künstlerische Laufbahn Charles Reades. Er schrieb ein einziges wunderschönes Buch, „*The Cloister and the Hearth*“, ein Buch, das ebensosehr über Romola, wie Romola über Daniel Doronda steht; und er verschwendete den Rest seines Lebens auf den unsinnigen Versuch, modern zu sein, die Öffentlichkeit auf den Zustand unserer Gefängnisse und die Leitung unserer Irrenhäuser aufmerksam zu machen. Es war schon in jeder Beziehung entmutigend, daß ein Charles Dickens versuchte, für die Opfer des Armengesetzes unser Mitleid zu erregen, aber ein Künstler, ein Gelehrter, ein Mann von wahrem Schönheitssinn — ein Charles Reade, der gegen die Übelstände heutiger Lebensverhältnisse wettert und wütet wie ein gemeiner Zeitungs- und Flugblattschreiber, ist wahrlich ein Anblick zum Erbarmen. Glaube mir, Cyril, Modernität der Form und Modernität des Gegenstandes zu fordern, ist von Grund aus verkehrt. Wir haben das Gewand der Musen in moderner Alltagstracht erblickt und verbringen

unsere Tage in den schmutzigen Straßen und häßlichen Vororten unserer scheußlichen Großstädte, während wir am Bergeshange mit Apoll verweilen sollten. Wahrlich, unser Geschlecht ist entartet, und wir haben unsere Erstgeburt verkauft für ein Gericht von Tatsachen.

Cyril.

Es liegt etwas Wahres in deinen Worten, und was uns immer reizen mag, einen modernen Roman zu lesen, wir werden selten am Wiederlesen einen künstlerischen Genuß haben. Und das ist vielleicht der beste Prüfstein, ob etwas zur eigentlichen Literatur gehört oder nicht. Wenn ein Buch nicht verträgt, immer wieder und wieder gelesen zu werden, hat es keinen Wert, es überhaupt zu lesen. Aber was hältst du von der Rückkehr zum Leben und zur Natur? Das ist das Universal-Heilmittel, das uns immer wieder empfohlen wird.

Vivian.

Ich will einmal vorlesen, was ich darüber sage. Die Stelle kommt zwar etwas später, aber ich kann sie dir schon jetzt geben: —

„Es heißt heute allgemein: ‚Laßt uns zum Leben und zur Natur zurückkehren; sie werden uns die Kunst wieder neu erschaffen und dem Blute ihrer Adern neues Leben geben; sie werden ihren Fuß beschwingen und ihrer Hand Macht verleihen. —‘ Aber ach! wir sind

auf verkehrtem Wege mit unsern gutgemeinten und ehrlichen Bestrebungen. Die Natur ist immer hinter der Zeit zurück. Und das Leben — es ist das Zerstörungsmittel der Kunst, der schlimme Feind, der ihr Gebäude verwüstet.“

Cyril.

Was heißt das, die Natur ist immer hinter der Zeit zurück?

Vivian.

Nun; das ist vielleicht etwas dunkel. Ich verstehe darunter folgendes: Wenn wir in der Natur nur den gemeinen, natürlichen, kindlichen Instinkt sehen, im Gegensatz zu selbstbewußter Kultur, so ist alles, was unter diesem Einflusse geschaffen wird, altmodisch und veraltet. Ein wenig Natur macht die ganze Welt verwandt, aber ein wenig zu viel Natur muß jedes Kunstwerk verderben. Wenn wir andererseits die Natur als Summe aller Erscheinungen der Außenwelt auffassen, so entdecken wir in ihr nur das, was wir in sie hineinlegen. Sie suggeriert nichts Eigenes. Wordsworth ging an die Seen, aber nie lernte er, sie besingen. Er fand im Gestein nur die Predigten, die er selbst dort verborgen hatte. Moralpredigend zog er im Lande umher, aber nur dann schuf er wahrhaft Wertvolles, wenn er zurückkehrte nicht zur Natur, sondern zur Poesie. Die Poesie schenkte ihm „*Laodamia*“, und die herrlichen Sonette, und die „*Great Ode*“ in ihrer ganzen

Schönheit. Die Natur schenkte ihm *„Martha Ray“* und *„Peter Bell“* und die Ansprache an Mr. Wilkingsons Spaten.

Cyril.

Ich glaube, es ließe sich darüber streiten. Ich bin geneigt, an die inspirierende Wirkung eines Frühlingswaldes zu glauben, obgleich, wie sich von selbst versteht, der künstlerische Wert einer solchen Eingebung einzig und allein abhängig ist von der Beschaffenheit der empfangenden Seele, so daß die Rückkehr zur Natur das Heranwachsen zu einer großen Persönlichkeit bedeutete. Damit würdest du wohl übereinstimmen. Indes, fahre in deinem Artikel fort.

Vivian
(vorlesend).

„Die Kunst beginnt mit übersinnlicher Dekoration, mit rein erdichtender und erfindungsfröhlicher Arbeit, sich nur mit dem befassend, was unwahr und unwirklich ist. Das ist die erste Phase. Sodann verliebt sich das Leben in dieses neue Zauberwesen und bittet um Einlaß in den verzückten Kreis. Die Kunst verwendet das Leben als einen Teil ihres rohen Materials, schafft es um und gibt ihm neue Gestalt, erfindet, erdichtet, träumt und errichtet zwischen sich und der Wirklichkeit die unverletzliche Schranke des schönen Stils, der dekorativen und idealen Behandlungsweise. Die dritte Phase ist

die, in der das Leben die Oberhand gewinnt und die Kunst in die Wildnis hinaustreibt. Dies ist die eigentliche Decadence, und sie ist es, unter der wir heute leiden. Nehmen wir zum Beispiel das englische Drama. Zunächst, in den Händen der Mönche, war die dramatische Kunst übersinnlich, dekorativ, mythologisch. Dann nahm sie das Leben in ihren Dienst, und gewisse äußere Formen des Lebens benutzend, schuf sie eine völlig neue Art von Wesen, deren Leiden furchtbarer waren, als je die Leiden eines Menschen, deren Freuden größer waren, als alles Glück der Liebenden, die die Leidenschaft der Titanen besaßen und die Ruhe der Götter, denen große und grandiose Sünden zu eigen waren und große und grandiose Tugenden. Ihnen wurde eine Sprache verliehen, verschieden von der des Alltags, eine Sprache, reich an klingender Melodie und zierlichen Rhythmen. Ernster Tonfall gab ihr Pracht und bunte Reime Lieblichkeit. Herrliche Worte schmückten sie wie mit Edelsteinen, erhabenes Pathos gab ihr den Reichtum. Die Kunst kleidete ihre Kinder in wunderliche Tracht und gab ihnen Masken, und auf ihr Geheiß erhob sich die antike Welt aus marmornem Grabe. Ein neuer Caesar stolzierte durch die Straßen des erstandenen Rom, und mit purpurnem Segel und flötenbezaubertem Ruder glitt der Nachen einer neuen Cleopatra zu Antiochus. Alte Mythen und Legenden, alter Zauber gewannen Gestalt und Wirklichkeit. Das

Buch der Geschichte wurde umgeschrieben, und es gab fast keinen Dramendichter, der nicht anerkannte, daß das Ziel der Kunst nicht einfache Wahrheit, sondern mannigfache Schönheit sei. Und hierin hatten sie vollkommen recht. Die Kunst ist in Wirklichkeit eine Form der Übertreibung; und die feine Auswahl, in der die eigentliche Seele der Kunst besteht, ist nichts als der höchste Grad der Unterstreichung.

In kurzer Zeit aber hatte das Leben die Vollkommenheit der Form zerstört. Schon bei Shakespeare sehen wir den Anfang vom Ende. Er verriet sich in dem allmählichen Zerfallen des Blankverses der späteren Dramen, dem Vorwiegen der Prosa, und der übergroßen Sorgfalt, die auf die Charakterzeichnung verwandt ist. An jenen Stellen Shakespeares — und es gibt deren viele — in denen die Sprache roh, vulgär, überladen, verzerrt, sogar obscön ist, trägt nur das Leben die Schuld, das Leben, das nach einem Echo seiner eigenen Stimme ruft und den Einspruch des schönen Stils zurückweist, der ihm zum alleinigen Ausdruck dienen sollte. Shakespeare ist als Künstler durchaus nicht unantastbar. Er liebt es zu sehr, aufs Leben selbst zurückzugehen und sich des Lebens Naturstimme zu leihen. Er vergißt, daß die Kunst alles aufgibt, wenn sie das Ausdrucksmittel ihrer Phantasie aufgibt. Goethe sagt einmal: In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister. Diese Beschränkung aber, die eigent-

liche Bedingung jeder Kunst, ist der Stil. Indes, wir brauchen nicht länger bei dem Realismus Shakespeares zu verweilen; der ‚Sturm‘ ist die vollkommenste aller Palinodien. Wir wollten nur darauf hingewiesen haben, daß die herrliche Kunst des Zeitalters der Elisabeth und des Jakob schon den Keim der eigenen Auflösung in sich trug, und wenn Shakespeare einen Teil seiner Macht dadurch erhielt, daß er das Leben als rohes Material benutzte, so liegt die Schwäche der übrigen Künstler dieser Zeit darin, daß sie die Form des Lebens als künstlerische Form anwandten. Die unvermeidliche Folge dieser Substitution eines rein nachahmenden für ein schöpferisches Mittel, dieses Aufgebens der phantasievollen Form, erleben wir im modernen englischen Melodrama. Die Charaktere dieser Dramen reden auf der Bühne, wie sie im gewöhnlichen Leben reden würden; sie sind unmittelbar dem Leben entnommen und entfalten seine ganze Gemeinheit bis in die kleinste Kleinigkeit; sie geben den Gang, das Wesen, die Kleidung und die Sprache wirklicher Menschen; sie könnten dritter Klasse fahren, ohne auch nur im geringsten aufzufallen. Aber wie langweilig sind diese Dramen, trotz alledem! Es gelingt ihnen nicht einmal, jenen Eindruck der Wirklichkeit hervorzurufen, den sie beabsichtigen und um dessentwillen sie allein bestehen. Der Naturalismus als Methode künstlerischen Sehens ist nichts als ein Fehlgriff.

Was vom Drama und vom Roman gilt, gilt nicht minder von denjenigen Künsten, die wir die schmückenden Künste nennen. Die Geschichte dieser Künste in Europa ist die Geschichte des Kampfes zwischen dem Orientalismus und unserem eigenen Trieb zum Nachahmen. Der Orientalismus weist jede bloße Nachahmung von sich, er liebt eine konventionelle Zeichensprache und haßt die wirkliche Darstellung von Naturobjekten. Überall, wo der Orientalismus die Oberhand behalten hat, sei es durch unmittelbare Berührung wie in Byzanz, Sizilien und Spanien, oder wie im übrigen Europa durch den Einfluß der Kreuzzüge, sind herrliche Werke des Schöpfergeistes entstanden, in denen die sichtbaren Dinge des Lebens künstlerisch umgewandelt, und solche, die das Leben nicht kennt, zu seiner Lust erschaffen wurden. Überall aber, wo wir zu dem Leben und der Natur zurückkehrten, ist unser Schaffen vulgär, gemein und uninteressant. Die übertriebene Perspektivwirkung, die weiten Flächen überflüssigen Himmels, der bis ins kleinste gehende Naturalismus moderner Tapeten ist ohne jede Schönheit. Die Glasmalerei der Deutschen ist einfach abscheulich. Unsere englischen Teppiche fangen an erträglich zu werden, aber nur, weil wir zu der Methode und dem Geist des Orients zurückgekehrt sind. Durch die ernsten, niederdrückenden Wahrheiten, die sinnlose Naturanbetung, die schmutzige Wiedergabe sichtbarer Dinge sind unsere Decken und

Teppiche der siebziger Jahre selbst dem Philister ein Gegenstand des Gelächters geworden. Ein feingebildeter Mohamedaner sagte mir einmal: ‚Ihr Christen seid so sehr beschäftigt, das vierte Gebot zu mißdeuten, daß ihr noch nie daran dachtet, eine künstlerische Anwendung des zweiten zu machen.‘ Er hatte ganz recht, und der Kern der Sache ist der: Die wahre Lehrmeisterin der Kunst ist nicht das Leben, sondern die Kunst.“

Und nun möchte ich dir eine Stelle vorlesen, die mir die Sache in sehr vollkommener Weise zum Abschluß zu bringen scheint:

„Es war nicht immer so. Wir brauchen nicht erst von den Dichtern zu reden, denn diese sind mit der unglücklichen Ausnahme Wordsworths ihrem hohen Berufe wirklich treu geblieben und genießen bei allen den Ruf der vollkommenen Unzuverlässigkeit. Aber in den Werken des Herodot, den man trotz der ohnmächtigen und unvornehmen Versuche moderner Halbwisser, die Geschichtsaufzeichnungen dieses Mannes mit der Wahrheit in Einklang zu bringen, den ‚Vater der Lüge‘ nennen könnte; in den niedergeschriebenen Reden Ciceros und den Lebensbeschreibungen des Sueton; bei Tacitus, wo er am größten ist; in der Naturgeschichte des Plinius; in Hannos Periplous; in allen alten Chroniken; in den Lebensbeschreibungen der Heiligen; bei Froissart und Sir Thomas Mallory; in den Reisebeschreibungen des Marco Polo; bei Olaus Magnus und Aldrovandus und in dem

herrlichen ‚Prodigiorum und Ostentorum Chronikon' des Conrad Lycosthenes; in der Selbstbiographie des Benvenuto Cellini; in den Memoiren des Casanuova; in Defoes ‚*History of the Plague*'; in Boswells ‚*Life of Johnson*'; in den Depeschen Napoleons und in den Werken unseres eigenen Carlyle, dessen ‚*French Revolution*' der fesselndste geschichtliche Roman ist, den es gibt — wird entweder den Tatsachen die ihnen gebührende untergeordnete Stellung angewiesen, oder aber sie werden allgemeinen Stumpfsinns halber verworfen. Heute hat sich alles verändert. Die Tatsachen fassen nicht nur in der Geschichtsschreibung festen Fuß, sie brechen auch in das Gebiet der Phantasie ein und halten Einzug in dem Königreich der Dichtung. Ihr eisiger Hauch legt sich auf alles. Sie vulgarisieren die Menschheit.

Der rohe Kaufmannssinn der Amerikaner, ihr materialistischer Geist, ihre Gleichgültigkeit gegen alles, was poetisch ist, und ihr Mangel an geistreicher Phantasie und das Fehlen hoher, unerreichbarer Ideale ist lediglich eine Folge davon, daß sie einen Mann zu ihrem nationalen Helden erhoben, der nach eigener Aussage unfähig war, zu lügen, und es ist nicht übertrieben, wenn wir behaupten, die Erzählung von George Washington und dem Kirschbaum habe mehr Unheil angerichtet, und dazu in kürzerer Zeit, als irgendeine andere Moralgeschichte der Weltliteratur."

Cyril.

Aber mein Lieber!

Vivian.

Wirklich, es ist so, und was das Köstlichste an der Sache ist: die Erzählung von dem Kirschbaum ist nichts als ein Märchen. Du darfst jedoch nicht denken, daß ich für die künstlerische Zukunft Amerikas oder unseres eigenen Landes alle Hoffnung aufgegeben habe. Höre weiter zu: —

„Daß irgendeine Umwälzung eintreten wird, noch ehe dies Jahrhundert geendet hat, darüber besteht nicht der geringste Zweifel. Gelangweilt durch die ermüdende und dozierende Unterhaltung derer, die weder die Fähigkeit haben, zu übertreiben, noch den Geist, zu dichten, jener klugen Leute überdrüssig, deren Reminiszenzen stets auf dem Gedächtnis beruhen, deren Aussagen ewig gehindert sind, da sie der Wahrheit entsprechen sollen, und denen zu jeder Zeit irgend ein Philister zu Gebote steht, der alles bereitwillig bestätigt, wird die Gesellschaft über kurz oder lang zu ihrem verlassenen Führer zurückkehren müssen, dem feingebildeten und fesselnden Lügner. Wer der erste war, der, ohne jemals auf wilder Jagd gewesen zu sein, den staunenden Höhlenmenschen bei untergehender Sonne erzählte, wie er das Megatherium aus der purpurnen Finsternis seiner Jaspis-Höhle geschleppt, oder das Mammut im Einzelkampf erlegt

und das goldene Elfenbein heimgetragen habe, das wissen wir nicht zu sagen, und das hat auch nicht einer unserer modernen Anthropologen zu sagen, trotz all ihres prahlerischen Wissens, den Mut gehabt. Wes Namens und Geschlechts er auch war, sicherlich war er der rechte Gründer des gesellschaftlichen Verkehrs. Denn das Ziel des Lügners ist, zu bezaubern, zu entzücken und zu erfreuen. Er ist der eigentliche Schöpfer der zivilisierten Gesellschaft und ohne ihn ist ein Diner, selbst in den Palästen der Großen, so stumpfsinnig, wie eine Vorlesung in der *Royal Society* oder ein possenhaftes Lustspiel von Burnand.

Auch wird ihn nicht allein die Gesellschaft willkommen heißen. Aus dem Kerker des Realismus hervorbrechend, wird ihm die Kunst entgegeneilen und ihn begrüßen und ihm die falschen schönen Lippen küssen, denn sie weiß, daß er allein das große Geheimnis aller ihrer Offenbarungen birgt, das Geheimnis, daß die Wahrheit einzig und allein eine Sache der Form ist. Das Leben aber — das arme, wahrscheinliche, dürftige menschliche Leben — Herbert Spencers, aller Geschichtsforscher und emsigen Statistiker überdrüssig, zu deren Gunsten es sich immer wiederholen soll, wird ihm schweigend nachgehen und in seiner schlichten und unverdorbenen Weise einige von den Wunderdingen nachzubilden suchen, von denen er redet.

Zweifellos wird es immer Kritiker geben, die den Märchenerzähler wegen seiner lücken-

haften Naturgeschichtskenntnisse mit ernster Miene tadeln, die die Werke der Phantasie nach ihrem eigenen Mangel an Phantasie beurteilen, die entsetzt die tintenbefleckten Hände in die Höhe heben, wenn ein ehrbarer Mann, der nie über die Eibenbäume seines Gartens hinauskam, ein fesselndes Buch Reiseerinnerungen schreibt, wie Sir John Mandeville, oder wie der große Raleigh eine ganze Weltgeschichte geschrieben hat, ohne das Geringste von der Vergangenheit zu wissen. Um sich zu rechtfertigen, werden sie hinter dem Schilde des Mannes Deckung suchen, der Prospero den Magiker schuf und ihm Caliban und Ariel zu Dienern gab, der an den Korallenriffen der Seligkeitsinsel dem Hörnerschall der Tritonen lauschte und in einem Haine bei Athen dem Wechselgesang der Elfen, der in bleichem Zuge die Geisterkönige über die neblige Heide Schottlands führte, der mit den Schicksalsschwestern Hekate in der Höhle verbarg. Sie werden sich auf Shakespeare berufen — das tun sie immer — und werden jene abgedroschene Stelle zitieren, in der die Kunst der Natur den Spiegel vorhält, indem sie vergessen, daß Hamlet diese unglückseligen Worte äußert, um die Anwesenden von seiner vollkommenen Unwissenheit in allen Dingen der Kunst absichtlich zu überzeugen.“

Cyril.

Ahem! Noch eine Zigarette, bitte.

Vivian.

Du magst einwenden, was du willst, mein Lieber, die Äusserung ist eine rein dramatische und vertritt Shakespeares wirkliche Ansichten über die Kunst ebensowenig, wie die Reden des Jago seine wirklichen Ansichten über die Moral vertreten. Aber laß mich mit dem Abschnitt zu Ende kommen: —

„Die Kunst kann nur durch sich vollkommen werden. Die Ähnlichkeit mit der sichtbaren Welt ist für die Beurteilung vollständig gleichgültig. Sie ist eher ein Schleier als ein Spiegel. Sie hat Blumen, die nie ein Forst gekannt, Vögel, von denen keine Wälder wissen. Sie baut Welten auf und vernichtet sie wieder und kann den Mond mit einem Scharlach-Faden vom Himmel ziehen. Ihr sind Formen zu eigen, die wirklicher sind als das Leben, und auch die hohen Urbilder, von denen alle wirklichen Dinge nur unvollendete Abbilder sind. Die Natur hat in ihren Augen keine Gesetze, keine Gleichförmigkeit. Je nach ihrem Willen verrichtet sie Wunderwerke, und wenn sie Schreckgestalten aus der Tiefe ruft, dann kommen sie. Sie kann den Mandelbaum im Winter blühen heißen und den Schnee über die reifen Kornfelder treiben. Auf ihr Gebot legt der Frost dem Sommer die silbernen Finger auf den heißen Mund, und schleichen Flügellöwen aus den Gebirgsschluchten Lydiens. Die Dryaden blicken neugierig aus dem Dickicht, wenn sie vorübergeht, und die braunen Faune

lächeln seltsam, wenn sie ihnen naht. Falkenköpfige Götter beten sie an und Kentauren galoppieren an ihrer Seite.“

Cyril.

Das gefällt mir. Ich sehe, was du meinst. Ist das das Ende?

Vivian.

Nein. Es folgt noch ein Abschnitt, aber nur praktischen Inhaltes. Er bringt einige Methoden zum Vorschlag, mit deren Hilfe wir die verlorene Kunst zu lügen wiedergewännen.

Cyril.

Schön. Bevor du ihn liest, möchte ich eine Frage stellen. Was meinst du, wenn du sagst, das Leben — das arme, wahrscheinliche, dürftige menschliche Leben — werde die Wunderdinge der Kunst nachzubilden suchen? Ich kann es sehr wohl begreifen, daß du dich sträubst, wenn man die Kunst als einen Spiegel betrachtet. Du meinst, das würde das Genie auf die Stufe eines gesprungenen Spiegels stellen. Aber du glaubst doch nicht im Ernst, daß das Leben die Kunst nachahmt, daß gar das Leben der Spiegel und die Kunst die Wirklichkeit ist?

Vivian.

Gewiß glaube ich das. Paradox, wie es scheinen mag — und Paradoxien sind immer gefährliche Dinge — es ist darum nicht weniger

wahr, daß das Leben die Kunst weit mehr nachahmt, als die Kunst das Leben. Wir alle haben es in England erlebt, wie ein seltsamer und bezaubernder Schönheitstypus, der von zwei wirklich schöpferischen Malern erfunden und ausgebildet wurde, das Leben derartig beeinflußte, daß, so oft wir in eine Gesellschaft oder einen Kunstsalon gehen, wir hier die geheimnisvollen Augen sehen, von denen Rossetti träumte, den langen elfenbeinernen Hals, das seltsame breitgeschnittene Kinn, das lose schattige Haar, das er so glühend liebte, dort die süsse Jungfräulichkeit des ‚Golden Stair', den Blütenmund und die müde Schönheit der ‚Laus Amoris', das leidensbleiche Antlitz der Andromeda, die schmalen Hände und die liebli[illegible] Grazie des Vivian in *‚Merlins Dream'*. Und es ist von jeher so gewesen. Ein großer Künstler erfindet einen Typus und das Leben sucht ihn nachzubilden, ihn nach Art eines unternehmenden Herausgebers in gemeinfaßlicher Form wiederzugeben. Weder Holbein noch Van Dyck fanden in England vor, was sie uns gaben. Sie brachten ihre Typen mit, und das bereitwillig nachahmende Leben verschaffte dem Meister die Modelle. Die Griechen wußten das vermöge ihres feinen, künstlerischen Instinktes. Sie stellten eine Statue des Hermes oder des Apollo in das Gemach der Braut, daß diese in ihrer Lust und ihrem Schmerz solcher Kunstwerke ansichtig würde und Kinder gebäre von der gleichen Schönheit. Sie wußten,

daß das Leben nicht nur Geistigkeit, Gedanken- und Gefühlstiefe, Seelenqual oder Seelenfrieden der Kunst entnimmt, sondern daß es sich auch in Linie und Farbe nach ihr richten kann und die Hoheit eines Phidias wie die Grazie eines Praxiteles wiederzugeben vermag. So erklärt sich ihre Abneigung gegen den Realismus. Sie haßten ihn aus rein gesellschaftlichen Rücksichten. Sie fühlten, daß er den Menschen notwendig verhäßlicht; und sie hatten vollkommen recht. Wir suchen die Lage eines Volkes zu bessern, indem wir für gute Luft, freies Sonnenlicht, gesundes Wasser sorgen und häßliche, kahle Baracken bauen für die Wohlfahrt der unteren Stände. Aber diese Dinge machen nur gesund, sie machen nicht schön. Hierzu ist die Kunst nötig, und die wahren Schüler des großen Künstlers sind nicht seine Atelier-Nachahmer, sondern diejenigen, die wirklich *werden* wie seine Kunstwerke, mögen sie der Plastik angehören, wie in den Tagen der Griechen, oder, wie in unserer Zeit, der Malerei. Kurz: das Leben ist der Kunst bester, der Kunst einziger Schüler.

So wie mit den bildenden Künsten, steht es auch mit dem Schrifttum. Das schlagendste und zugleich gröbste Beispiel gibt das Benehmen jener dummen Jungen, die die Abenteuer des Jack Sheppard und Dick Turpin lesen, um hinterher die Buden unglückseliger Obstfrauen zu plündern, des Nachts in Konfekt-Läden einzubrechen und alte Herren, die aus der Stadt

heimkehren, auf Vorstadt-Straßen mit schwarzen Masken und blinden Revolverschüssen zu überfallen. Diese interessante Erscheinung, die jedesmal auftritt, wenn eines jener beiden Bücher neu aufgelegt ist, wird gewöhnlich dem Einflusse der Literatur auf die Phantasie zugeschrieben. Das ist aber verkehrt. Die Phantasie ist wesentlich schöpferisch und sucht immer nach neuen Ausdrucksmitteln. Jene Bubenstreiche entspringen einfach dem nachahmenden Triebe des Lebens. Sie sind Äusserungen des Lebens, das bemüht ist, der Dichtung Gestalt zu geben, und was uns in ihnen entgegentritt, wiederholt sich nur in umfassender Weise während unseres ganzen Lebens. Schopenhauer hat den Pessimismus analysiert, der die moderne Denkweise beherrscht, aber Hamlet erfand ihn. Der Typus des Nihilisten, jenes wunderlichen Märtyrers ohne Glauben, der an den Pfahl geht ohne Inbrunst und für etwas stirbt, woran er nicht glaubt, ist lediglich ein Produkt des Schrifttums. Er wurde von Turgenjeff erfunden und von Dostojewski vollendet. Die Dichtung greift dem Leben immer vor. Sie gibt uns kein Abbild desselben, sondern gestaltet nach eigenem Ermessen. Das neunzehnte Jahrhundert, so wie wir es kennen, ist zum großen Teil eine Erfindung Balzacs. Unsere Luciens de Rubempré, unsere Rastignacs und de Marsays erschienen zuerst auf der Bühne der *Comédie Humaine.* Wir füllen nur [illegible] Randbemerkungen und unnötiger Zutat die Laune

oder Phantasie oder schöpferische Vision eines großen Romanschreibers aus. Ich fragte einst eine intime Freundin Thackerays, ob dieser die Becky Sharp nach irgendeinem Modell gezeichnet habe. Sie sagte mir, daß Becky eine Erfindung sei, daß ihm aber die Idee des Charakters eine Gouvernante eingegeben habe, die in der Nähe von Kensington Square wohnte und bei einer sehr egoistischen und reichen alten Dame Gesellschafterin war. Ich erkundigte mich nach dem Schicksal der Gouvernante, worauf sie mir sagte, sie wäre merkwürdigerweise einige Jahre nach dem Erscheinen von *„Vanity Fair“* mit dem Neffen der Dame, bei der sie wohnte, davongelaufen und habe kurze Zeit in der Gesellschaft großes Aufsehen erregt, ganz im Stile der Mrs. Rawdon Crawley und mit allen ihren Eigenarten. Schließlich litt sie Schiffbruch, verschwand nach dem Kontinent und verkehrte in Monte Carlo und anderen Spielhöllen. Jener edle Mann, nach dem derselbe große empfindsame Autor seinen Oberst Newcome zeichnete, starb wenige Monate, nachdem die *„Newcomes“* die vierte Auflage erreicht hatten, und sein letztes Wort war ‚Adsum‘.

Bald nachdem Mr. Stevenson seine merkwürdige psychologische Verwandlungsgeschichte veröffentlicht hatte, war ein Freund von mir, Mr. Hyde, im Norden Londons, und da er schnell auf einen Bahnhof wollte, schlug er einen vermeintlich abkürzenden Weg ein, verlor

die Richtung und sah sich bald in einem Netzwerk gemeiner, übelaussehender Straßen. Da er ziemlich nervös wurde, begann er sehr schnell zu gehen, als ihm plötzlich aus einem Torweg ein Kind zwischen die Beine lief. Es fiel aufs Pflaster, er wollte drüber wegsteigen und trat darauf. Da es natürlich sehr erschreckt und ein wenig verletzt war, begann es zu schreien, und nach wenigen Sekunden stand die ganze Straße voll groben Volks, das wie Ameisen aus den Häusern strömte. Man umringte ihn und verlangte seinen Namen. Er wollte ihn gerade nennen, als ihm plötzlich die Eröffnungsszene in Mr. Stevensons Buch einfiel. Ihn packte solches Grauen, weil er in eigener Person jene furchtbare und gutgeschriebene Szene zur Wirklichkeit gemacht und, was der Mr. Hyde der Dichtung mit überlegter Absicht tat, zwar nur zufällig, aber doch getan hatte — daß er so scharf wie möglich davonlief. Er wurde jedoch eng verfolgt, und schließlich flüchtete er sich in ein Laboratorium, dessen Tür gerade offen war. Dort erklärte er einem anwesenden Gehilfen, was geschehen war. Der humanitäre Pöbel ließ sich bewegen, abzuziehen, als er ihnen eine kleine Summe Geldes gab, und sobald die Küste klar war, ging er weiter. Beim Austritt fiel ihm der Name auf dem Messingschild auf. Er lautete „Jekyll“. Wenigstens hätte er so lauten müssen.

Hier war die ganze Nachahmung natürlich Zufall. Im folgenden Fall war sie bewußt.

Im Jahre 1879 — ich hatte gerade die Oxforder Universität verlassen — lernte ich in dem Hause eines auswärtigen Ministers eine Frau von ganz seltener exotischer Schönheit kennen. Wir wurden Freunde und verkehrten beständig. Und doch war es nicht ihre Schönheit, die mich am meisten fesselte, sondern ihr Charakter, das gänzlich Unfaßbare ihres Charakters. Sie schien gar keine Persönlichkeit zu sein, sondern nur das Talent zu besitzen, sich viele Charaktertypen anzueignen. Zuweilen widmete sie sich ganz der Kunst, verwandelte ihr Wohnzimmer in ein Atelier und brachte wöchentlich zwei bis drei Tage in Bildergalerien oder Museen zu. Dann plötzlich besuchte sie Pferderennen, zog sich so sportsmäßig an wie nur möglich und sprach über nichts, als über die Kunst des Wettens. Sie gab die Religion auf zugunsten des Mesmerismus, den Mesmerismus zugunsten der Politik, die Politik zugunsten der melodramatischen Freuden der Menschenliebe. Kurz, sie war eine Proteusnatur und in allen ihren Verwandlungen nicht minder fehlerhaft, als jener wunderliche Meergott, den Odysseus überraschte. Eines Tages erschien in einer französischen Zeitschrift eine Erzählung in Fortsetzungen. Damals pflegte ich derartige Erzählungen zu lesen, und ich erinnere mich deutlich, wie verblüfft ich war, als ich an die Beschreibung der Heldin gelangte. Diese glich meiner Freundin so sehr, daß ich ihr die Zeitschrift brachte. Sofort erkannte sie

sich selbst und schien durch die Ähnlichkeit gefesselt. Ich muß dir übrigens sagen, daß die Erzählung aus irgendeinem verstorbenen russischen Autoren übersetzt war, so daß der Verfasser nicht nach meiner Freundin gezeichnet haben konnte. Um mich nun kurz zu fassen, war ich einige Monate darauf in Venedig und fand die Zeitschrift im Lesezimmer des Hôtels. Es war eine herzzerreißende Geschichte, denn das Mädchen war schließlich mit einem Manne davongelaufen, der nicht bloß in sozialer Hinsicht viel tiefer stand als sie, sondern auch geistig und moralisch. An jenem Abend schrieb ich meiner Freundin meine Ansichten über G. Bellini, über das köstliche Eis im Café Florio und über den künstlerischen Wert der Gondeln, fügte aber die Bemerkung hinzu, daß ihr Ebenbild in der Erzählung sehr töricht gehandelt habe. Ich erinnere nicht mehr, weshalb ich die Bemerkung machte, aber ich weiß noch, wie mich ein Grauen faßte, sie möchte das Gleiche tun. Noch ehe mein Brief sie erreichte, war sie mit einem Manne davongelaufen, der sie schon nach sechs Monaten im Stich ließ. Ich sah sie dann im Jahre 1884 in Paris, wo sie mit ihrer Mutter lebte, und fragte sie, ob vielleicht jene Erzählung an ihrem Handeln Schuld gewesen sei. Sie sagte mir, sie habe einen unwiderstehlichen Drang gefühlt, der Heldin auf ihrem seltsamen und verhängnisvollen Wege Schritt für Schritt zu folgen, und die Aussicht auf die

letzten Kapitel habe sie mit geradezu fieberhafter Angst erfüllt. Als sie erschienen, war es ihr, als müsse sie sie verwirklichen, und sie tat es auch. Es war dies ein höchst einleuchtendes Beispiel jenes rein nachahmenden Instinktes, von dem ich vorhin sprach: freilich auch ein außerordentlich tragisches. Indes, ich will nicht länger bei einzelnen Fällen verweilen. Persönliche Erfahrungen sind äußerst beschränkt und verführerisch. Meine Absicht war, nur auf die allgemeine Regel hinzuweisen, daß das Leben die Kunst weit mehr nachahmt, als die Kunst das Leben, und ich bin überzeugt, daß du das zugeben wirst, wenn du einmal ernstlich darüber nachdenkst. Das Leben tritt mit dem Spiegel vor die Kunst und bildet den seltsamen Typus eines Malers oder Bildhauers nach, oder verwirklicht durch Taten den Traum eines Dichters. Philosophisch ausgedrückt ist die Grundlage des Lebens — die Energie des Lebens, wie Aristoteles sagen würde — einfach das Ringen nach Ausdruck, und die Kunst schafft immerwährend die verschiedensten Formen, durch die es sich ausdrücken kann. Das Leben greift sie auf und [illegible]rtet sie, und wenn es dabei selber zugrunde geht. Junge Männer haben Selbstmord begangen, weil Rolla ihn beging, haben sich das Leben genommen, weil Werther sich das Leben nahm. Bedenke, was wir der Nachahmung Christi, der Nachahmung Caesars verdanken.

Cyril.

Das ist fürwahr eine höchst merkwürdige Lehre, aber um sie zu vervollständigen, mußt du dartun, daß auch die Natur, so gut wie das Leben, ein Abbild der Kunst ist. Bist du bereit, das zu beweisen?

Vivian.

Ich bin bereit, alles zu beweisen, mein Lieber.

Cyril.

Die Natur richtet sich also nach dem Landschaftsmaler und erhält ihre Wirkungen von ihm?

Vivian.

Gewiß. Woher stammen jene wundervollen braunen Nebel, die durch unsere Straßen schleichen und die Lampen-Lichter verwischen und die Häuser in gestaltlose Schatten verwandeln, wenn nicht von den Impressionisten? Wem verdanken wir die prachtvollen Silbernebel, die auf unseren Flüssen lagern und in denen die geschwungene Brücke und die wiegende Barke in schwindelnde Linien zarter Grazie zerfließen, wenn nicht ihnen und ihrem Meister? Der ungeheure Umschwung, der während der letzten zehn Jahre in den klimatischen Verhältnissen Londons stattfand, ist einzig und allein dieser besonderen Kunstschule zuzuschreiben. Du lächelst. Betrachte die Sache einmal vom wissenschaftlichen oder metaphysischen Standpunkte,

und du wirst sehen, daß ich recht habe. Denn was ist die Natur? Die Natur ist keine Urmutter, aus der wir alle geboren sind. Sie ist unser Erzeugnis. In unserem Gehirn nur erhält sie Leben. Die Dinge sind, weil wir sie sehen, und *was* wir sehen und *wie* wir sehen, ist von den Künsten abhängig, die uns beeinflussen. Es ist ein großer Unterschied, ob man ein Ding ansieht, oder ob man es sieht. Man hat von einem Dinge noch nichts gesehen, ehe man nicht seine Schönheit sieht. Erst dann und nur dann tritt es ins Dasein. Heutzutage *sehen* die Menschen die Nebel, aber nicht, weil es Nebel gibt, sondern weil die Dichter und Maler ihnen die geheimnisvolle Schönheit solcher Erscheinungen offenbarten. Es hat wahrscheinlich ganze Jahrhunderte hindurch in London Nebel gegeben. Das glaube ich sogar ganz sicher. Aber niemand hat sie gesehen, und daher wissen wir nichts von ihnen. Sie traten nicht eher ins Dasein, als bis die Kunst sie erfunden hatte. Heute, muß man zugeben, sind Nebel eine wahre Plage geworden. Sie bilden die Manieriertheit einer Clique, und ihre übertrieben realistische Darstellung verursacht bei den Armen im Geiste Bronchitis. Wo sich die fein Gebildeten eine schöne Wirkung verschaffen, holen sich die Ungebildeten eine Erkältung. Seien wir daher human und lassen wir das wunderschöne Antlitz der Kunst sich anderen Dingen zukehren. Und in der Tat, es ist schon geschehen. Jenes

weiße, webende Sonnenlicht, das wir jetzt bei den Franzosen sehen, von seltsamen, malvenfarbigen Flecken und ruhelosen, violetten Schatten unterbrochen, ist die neueste Phantasie der Kunst, und im Ganzen gibt die Natur sie in höchst bewunderungswürdiger Weise wieder. Während sie früher die Werke eines Corot und Daubigny nachahmte, bietet sie uns jetzt prachtvolle Monets und bezaubernde Pisaros. Ja, es gibt Augenblicke — sie sind zwar selten, aber sie sind — in denen die Natur ganz modern wird. Natürlicherweise ist sie nicht immer zuverlässig, zumal sie sich in folgender schlimmen Lage befindet. Die Kunst schafft eine völlig neue und einzig dastehende Stimmung und geht dann zu anderen Dingen über. Die Natur hingegen, indem sie vergißt, daß in der Nachahmung auch eine offene Beleidigung liegen kann, wiederholt diese Stimmung immer wieder, bis wir alle ihrer endlich überdrüssig werden. Kein wirklich gebildeter Moderner redet zum Beispiel von der Schönheit eines Sonnenunterganges. Sonnenuntergänge sind ganz aus der Mode. Sie gehören einer Zeit an, da Turner noch tonangebend war. Sie bewundern, heißt ‚aus der Provinz‘ sein. Andererseits aber bestehen sie fort. Gestern abend wollte Mrs. Arundel durchaus, daß ich ans Fenster träte, um den, wie sie meinte, ‚wundervollen Abendhimmel‘ zu betrachten. Natürlich mußte ich es tun. Sie ist eine jener etwas beschränkten aber hübschen

Frauen, denen man nichts verweigern kann. Und was war es? Nichts weiter, als ein minderwertiger Turner, ein Turner aus seiner schlechten Zeit, wobei noch die schlimmsten Fehler des Malers ganz besonders zur Geltung kamen. Natürlich gebe ich gern zu, daß auch das Leben diesen Irrtum begeht. Es erzeugt schlechte Renés und unechte Vautrins, so gut wie die Natur bald einen zweifelhaften Kuyp, bald einen mehr als fragwürdigen Rousseau hervorbringt. Und doch, wenn es die Natur tut, stört es uns mehr. Es scheint von ihr so dumm, so selbstverständlich, so unnötig. Ein unechter Vautrin kann uns immerhin ergötzen; ein zweifelhafter Kuyp ist unerträglich. Doch will ich gegen die Natur nicht allzu scharf sein. Ich wünschte nur, der Kanal, besonders bei Hastings, gliche nicht ganz so oft einem Henry Moore, einer grauen Perle mit gelben Lichtflecken. Aber wenn die Kunst vielseitiger wird, so wird auch zweifellos die Natur vielseitiger werden. Daß sie die Kunst nachahmt, werden wohl heute nicht einmal ihre Feinde in Abrede stellen. Gerade in dieser Eigenschaft, und nur in dieser, behält sie mit dem Kulturmenschen Fühlung. Aber habe ich meine Lehre zu deiner Zufriedenheit bewiesen?

Cyril.

Du hast sie zu meiner Unzufriedenheit bewiesen, und das ist noch besser. Aber selbst wenn man zugibt, daß das Leben und die

Natur diesen seltsamen Trieb der Nachahmung besitzen, wirst du doch sicherlich anerkennen, daß die Kunst sowohl die Gefühls- und Geschmacksrichtung ihres Zeitalters, wie auch die Beschaffenheit der Moral und der Sitte darstellt, in deren Mitte und unter deren Einfluß sie entstanden ist.

Vivian.

Durchaus nicht! Die Kunst stellt nichts dar außer sich selbst. Das ist die Grundlehre meiner neuen Ästhetik; und das macht es — mehr noch als jener innere Zusammenhang zwischen Form und Stoff, von dem Pater spricht — daß die Tonkunst der Typus aller Künste ist. Freilich sind die Völker, wie jeder einzelne Mensch, in dem Wahn befangen, daß sie diejenigen sind, von denen die Musen reden, und das erklärt sich aus der gesunden, natürlichen Eitelkeit, die das Geheimnis des Lebens ist. Sie suchen beständig in der stillen Hoheit geistigster Kunst irgendein Abbild ihrer eigenen Rasereien und vergessen immer, daß nicht Apollo, sondern Marsyas das Leben besingt. Der Wirklichkeit entrückt und das Antlitz den Schatten der Höhle abgewandt, offenbart die Kunst ihre eigene Vollendung, und wenn die staunende Menge der wunderreichen, tausendblättrigen Rose zusieht, wie sie sich erschließt, so glaubt sie ihre eigenen Schicksale und ihre eigenen Gedanken in neuer Verkleidung zu sehen. Aber sie sind blind. Die Kunst entäußert sich alles Menschlichen und gewinnt weit mehr durch

neue Mittel und neue Stoffe, als durch irgendeine Begeisterung für die Kunst, oder irgendeine hohe Leidenschaft, oder irgendein großes Erwachen des menschlichen Bewußtseins. Sie entwickelt sich rein organisch. Sie ist nie ein Symbol des Zeitalters; die Zeitalter sind ihre Symbole.

Selbst diejenigen, die der Ansicht sind, daß uns die Kunst über Land und Leute Auskunft gibt, können nicht in Abrede stellen, daß die Kunst, je mehr sie zur Nachahmung neigt, um so weniger den Zeitgeist vertritt. Wenn uns die teuflischen Gesichter der Römischen Caesaren anschauen aus verwittertem Porphyr und geflecktem Jaspis heraus, dem Lieblingsmaterial der naturalistischen Künstler jener Zeit, so scheint es uns, als sähen wir in diesen grausamen Lippen und diesen schweren, sinnlichen Kinnbacken den geheimen Grund für den Untergang des Kaiserreichs. Das ist aber falsch. Die Laster des Tiberius vermochten ebensowenig jene höchste Kultur zu zerstören, wie die Tugenden der Antonier vermochten, sie zu stützen. Andere, viel unscheinbarere Dinge richteten sie zugrunde. Die Sibyllen und Propheten der Sistina mögen in der Tat einigen zur Deutung der Wiedergeburt des freien Geistes dienen, die wir die Renaissance nennen; was aber erfahren wir in den Trunkenbolden und brüllenden Bauern der Holländischen Kunst von der großen Seele ihrer Heimat? Je abstrakter und ideeller eine Kunst ist, um so besser vermag sie das innere Wesen

ihres Zeitalters zu offenbaren. Wenn wir durch Vermittelung der Kunst begreifen wollen, wie ein Volk gedacht und gefühlt hat, müssen wir uns an die Architektur und die Musik wenden.

Cyril.

Das leuchtet mir auch ein. Der Geist eines Volkes wird am besten in den abstrakten und ideellen Künsten wiedergegeben, denn der Geist selbst ist abstrakt und ideell. Wollen wir hingegen den äußeren Anblick, die Physiognomie des Zeitalters kennen lernen, so müssen wir uns selbstverständlich an die nachahmenden Künste halten.

Vivian.

Ich bin nicht der Ansicht. Denn was bieten uns im Grunde die nachahmenden Künste? Doch nur eine Auswahl verschiedener Stilarten, die von bestimmten Künstlern erfunden und in gewissen Kunstschulen ausgebildet wurden. Du glaubst doch nicht etwa, daß die Menschen des Mittelalters auch nur im entferntesten jenen Figuren ähnlich waren, die uns in der mittelalterlichen Glasmalerei und Holzschnitzerei oder in der mittelalterlichen Skulptur und Metallarbeit, in der Teppichwirkerei oder in den bunt bemalten Handschriften begegnen? Es waren vermutlich ganz gewöhnliche Menschen, die durchaus nichts Groteskes oder Phantastisches oder irgend etwas Auffallendes an sich hatten. Das Mittelalter, wie wir es aus Kunstwerken kennen, ist nichts, als

ein in sich abgeschlossener Stil, und es liegt kein Grund vor, weshalb nicht auch das neunzehnte Jahrhundert einen Künstler desselben Stils hervorbringen sollte. Kein großer Künstler sieht die Dinge, wie sie wirklich sind. Er würde aufhören, Künstler zu sein. Nehmen wir ein ganz modernes Beispiel. Ich weiß, du liebst japanische Kunstgegenstände. Solltest du ernstlich glauben, daß die Japaner, wie sie in der Kunst dargestellt werden, wirklich leben? Dann hättest du nämlich gar nichts von der japanischen Kunst begriffen. Die Japaner sind die eigenmächtige Schöpfung einzelner Künstler. Wenn du die Männer und Frauen eines Hokusai, oder Hokkei, oder irgendeines eingeborenen Malers mit wirklichen Japanern oder Japanerinnen vergleichst, so wirst du sehen, daß auch nicht die geringste Ähnlichkeit besteht. Die Menschen, die in Japan leben, gleichen dem Durchschnitt des Engländers, was so viel heißt, daß sie äußerst trivial sind und nichts Bemerkenswertes oder Außergewöhnliches an sich haben. Eigentlich ist das ganze Japan eine reine Erfindung. Es gibt kein solches Land, keine solchen Menschen. Einer unserer liebenswürdigsten Maler ging vor kurzem nach dem Land der Chrysanthemen, in der törichten Hoffnung, er werde die Japaner sehen. Alles, was er sah, und alles, was er malen konnte, waren Lampions und Fächer. Es war ihm unmöglich, die Einwohner zu entdecken, wie seine reizende Ausstellung in der Dowdeswell-

Galerie nur zu deutlich zeigt. Er wußte nicht, daß die Japaner, wie ich eben sagte, einfach eine besondere Stilart, eine prachtvolle Phantasie der Kunst sind. Und deshalb, wenn du etwas Japanisches zu sehen wünschst, wirst du nicht wie ein törichter Reisender nach Tokio gehen. Im Gegenteil, du wirst zu Hause bleiben, dich in die Arbeit bestimmter japanischer Künstler vertiefen und, von der Eigenart ihres Stils und der schöpferischen Kraft ihrer Phantasie ganz durchdrungen, wirst du dich eines Nachmittags in den Park setzen oder durch Piccadilly schweifen, und wenn du dort nicht ein echt japanisches Stimmungsbild siehst, wirst du es nirgends sehen. Aber kehren wir wieder in die Vergangenheit zurück. Nehmen wir als ein zweites Beispiel die alten Griechen.

Meinst du, daß wir durch die griechische Kunst erfahren, wie die Griechen ausgesehen haben? Glaubst du, die Frauen Athens hatten Ähnlichkeit mit den stattlichen, hoheitsvollen Gestalten des Parthenonfrieses oder mit jenen wunderbaren Göttinnen, die in den Giebelfeldern dieses Tempels thronten? Wenn du nach den Kunstwerken urteilst, wirst du es annehmen müssen. Aber lies eine Autorität, wie zum Beispiel den Aristophanes. Du wirst dich überzeugen, daß die Damen Athens sich schnürten und Schuhe trugen mit hohen Absätzen, daß sie ihr Haar gelb färbten und sich schminkten, genau wie die törichten Damen der Mode- und

Halbwelt von heute. Wir blicken durch den Schleier der Kunst auf die Zeitalter zurück, und die Kunst hat glücklicherweise noch immer gewußt, die Wahrheit zu verbergen.

Cyril.

Aber die Porträtbilder der modernen englischen Maler, wie steht es mit ihnen? Die sehen doch sicherlich den Menschen ähnlich, die sie vorstellen.

Vivian.

Ja eben. Sie sehen ihnen so ähnlich, daß nach hundert Jahren keiner mehr an ihre Echtheit glaubt. Die einzigen Porträts, an deren Echtheit man glaubt, sind solche, in denen das Model die Nebenrolle und die Persönlichkeit des Malers die Hauptrolle spielt. Holbeins Zeichnungen von Männern und Frauen wirken durch ihre unmittelbare Lebendigkeit. Das liegt aber daran, daß Holbein das Leben zwang seine Bedingungen anzunehmen, die Grenzen, die er ihm setzte, zu wahren, den Typus, den er schuf, nachzubilden und nur in der Gestalt in die Erscheinung zu treten, in der er es wünschte. Es ist der Stil, der unser Zutrauen erweckt — und nur der Stil. Die meisten unserer modernen Porträtmaler werden notwendig in vollkommene Vergessenheit geraten. Sie malen niemals, was sie sehen. Sie malen, was das Publikum sieht, und das Publikum sieht gar nichts.

Cyril.

Nun endlich möchte ich den Schluß deines Artikels hören.

Vivian.

Sehr gerne. Ob er von irgendwelchem Nutzen sein wird, weiß ich wirklich nicht zu sagen. Nur so viel weiß ich, daß unser Jahrhundert das geistloseste und nüchternste ist, das man sich denken kann. Was meinst du, selbst der Gott des Schlafes hat uns betrogen und hat die Tore aus Elfenbein geschlossen, und die Tore aus Horn geöffnet. Nichts hat mich je so entmutigt, wie die beiden dicken Bände van Myers und die Verhandlungen der Physical Society über die Träume unserer mittleren Volksschichten. Sie enthalten nicht einmal eine schöne Alpvorstellung. Sie sind trivial, schmutzig und langweilig. Was die Kirche angeht, so gibt es nach meinem Dafürhalten nichts Günstigeres für die Kultur eines Landes, als Menschen, die es für ihre Pflicht halten, an das Übernatürliche zu glauben und täglich Wunderwerke zu verrichten, denn dadurch nähren sie jenen mythenbildenden Geist, der die Seele der Phantasie ist. Unter englischen Theologen aber gelangt immer der zu Ehren, der fähig ist, zu zweifeln, nicht der, der fähig ist, zu glauben. In unserer, und nur in unserer Kirche steht der Skeptiker am Altar und wird der heilige Thomas als der ideale Apostel hingestellt. Mancher ehrwürdige Pfarrer,

der sein Leben lang bewunderungswürdige Taten der Menschenliebe verübte, lebt und stirbt, ohne jemals bemerkt und bekannt zu werden; aber es genügt schon, daß irgendein seichter, ungebildeter Kandidat, der mit Ach und Krach sein Examen bestand, auf die Kanzel tritt und sich über die Arche Noahs oder den Esel Balaams oder den Walfisch des Jonas skeptisch äußert, und halb London eilt herbei, um ihn zu hören und mit aufgerissenem Munde dazusitzen, ganz in Bewunderung seines unerhörten Scharfsinns verloren. Das Überhandnehmen des ‚*common sense*' in Dingen der Religion ist etwas, was in England nicht genug bedauert werden kann. Es bedeutet das eine höchst törichte und degradierende Einwilligung in eine tiefstehende Art des Naturalismus. Es entspringt einer vollkommenen psychologischen Unkenntnis. Die Menschheit kann an Dinge glauben, die unmöglich sind; sie wird nie an Dinge glauben, die unwahrscheinlich sind. Aber ich will meinen Artikel zu Ende lesen:

„Es ist auf alle Fälle unsere Pflicht, diese alte Kunst des Lügens aufs neue zu beleben. Schon im Familienkreise, auf Gesellschaften und literarischen Zusammenkünften kann man auf diese Erziehung des Publikums hinwirken, obgleich dies nur die lustige und anmutige Seite des Lügens ist, wie sie wohl auf den Diners der alten Kreter gehandhabt wurde. Es gibt aber noch viele andere Arten. Das Lügen, durch

das man sich einen unmittelbaren persönlichen Vorteil verschafft — das Lügen mit moralischer Absicht, wie man zu sagen pflegt — gilt bei uns für unmoralisch, galt aber bei den Alten für durchaus berechtigt. Athene lacht, als sie die ränkevollen Worte des Odysseus vernimmt, und die Pracht der Lüge schmückt die bleiche Stirn der makellosen Helden Euripideischer Tragödien und stellt die junge Braut einer der herrlichsten Oden des Horaz unter die edelsten Frauen der Vergangenheit. Was zunächst nur ein natürlicher Instinkt war, wurde späterhin der Gegenstand zielbewußter Pflege. Daraus entwickelte sich eine ganze Lehre, um die Menschheit zu leiten, und entstand eine wichtige Schule des Schrifttums. In der Tat, wenn man sich erinnert, wie prachtvoll Sanchez diese Frage philosophisch behandelt, kann man nur bedauern, daß noch niemand auf den Gedanken kam, eine treffende Auswahl der Werke dieses großen Kasuisten in einer billigen Ausgabe zu veröffentlichen. Eine elegante und nicht zu teuere Ausgabe einer kurzgefaßten Anleitung ‚Wie und wann man lügen soll' würde zweifellos viel gekauft werden und sicherlich vielen gewissenhaften und tiefdenkenden Menschen von wahrem praktischem Nutzen sein. Das Lügen, um die Jugend zu vervollkommnen, das die Grundlage der häuslichen Erziehung bildet, ist hier und da noch bei uns Sitte, und seine Vorteile sind in den ersten

Büchern der Politeia von Plato in so bewunderungswürdiger Weise dargestellt, daß ich auf sie an dieser Stelle nicht einzugehen brauche. Es ist eine Art des Lügens, für die alle guten Mütter ein besonderes Talent haben; sie ist aber noch weiterer Ausbildung fähig, was von den Schulmeistern leider nicht beachtet wird. Das Lügen um des jährlichen Gehaltes willen ist, wie sich von selbst versteht, in den Volksparteien weit verbreitet und der Beruf dessen, der politische Leitartikel schreibt, hat gewiß seine Vorteile. Nur soll es ein langstieliges Amt sein und führt zu weiter nichts als einer Art offenkundiger Verdunkelung von Tatsachen. Die Art des Lügens, die ganz allein über jede Kritik erhaben ist, ist das Lügen um seiner selbst willen, und wie wir schon hervorgehoben haben, ist ihre höchste Entwickelungsstufe die Lüge in der Kunst. So, wie es denen verwehrt ist, den Fuß über die Schwelle der Akademie zu setzen, die die Wahrheit mehr lieben als Plato, wird das letzte Geheimnis der Kunst denen für immer verborgen sein, die die Wahrheit mehr lieben als die Schönheit. Der schwerfällige Götze des Britischen Verstandes liegt unbeweglich in der Wüste, wie die Sphinx in Flauberts herrlicher Erzählung, und die Phantasie, *La Chimère*, tanzt um ihn herum und lockt ihn mit ihrer falschen, süßen Flöten-Stimme. Noch mag es zu früh sein, daß er auf sie hört, aber wenn wir einmal

all des trivialen Charakters moderner Dichtung satt geworden sind, wird auch der Tag kommen, da er ihr zuhört und ihrer Schwingen begehrt.

Wenn der Tag anbricht, oder die alte Sonne sich zum Untergange rötet — wie festesfroh sind wir dann! Tatsachen werden für schimpflich erklärt, die Wahrheit sieht man über ihre Ketten trauern, und im Gefolge der Dichtung ziehen die Wunder wieder ein. Die Welt und alle Dinge sind dem staunenden Auge verwandelt. Aus dem Meere tauchen Behemoth und Leviathan und umsegeln die hochragenden Galeeren, wie uns die köstlichen Karten jener Tage zeigen, da geographische Bücher noch lesbar waren. Geflügelte Drachen gehen um auf verlassenen Weiten, und von seinem Feuer-Neste fliegt der Phönix auf. Der bezähmte Basilisk liegt uns zu Füßen, und wir sehen den Edelstein im Kopf der Kröte. Den vergoldeten Hafer fressend, steht der Hippogryph in unseren Ställen, und über unseren Häuptern schwebend singt die Winter-Drossel von herrlichen und unmöglichen Dingen, von Dingen, die wir lieben und die unerreichbar sind, von Dingen, wie sie nicht sind, doch sein sollten. Aber ehe sich dies alles ereignet, müssen wir die verlorene Kunst des Lügens pflegen.“

Cyril.

Dann wahrlich müssen wir sie sofort pflegen. Damit wir uns aber ganz versichern, möchte ich,

daß du mir in aller Kürze die neuen Lehren deiner Ästhetik gibst.

Vivian.

In aller Kürze sind es diese: Die Kunst stellt nur sich selbst dar. Sie führt ein abgeschlossenes, unabhängiges Leben, gerade wie das Denken, und entwickelt sich rein organisch. Sie ist nicht notwendig naturalistisch in einem naturalistischen Zeitalter, nicht notwendig geistig in einem religiösen. Weit davon entfernt, ein Kind der Zeit zu sein, befindet sie sich gewöhnlich in scharfem Gegensatz zu ihr, und die Geschichte, die sie uns überliefert, ist einzig die Geschichte ihres eigenen Fortschrittes. Zuweilen nimmt sie früheres wieder auf, wie in der archaistischen Bewegung der späten griechischen Kunst, und in der praeraphaelitischen unserer heutigen Zeit. Zuweilen auch greift sie der Zeit vor und gibt uns Dinge, die erst nach hundert Jahren vollauf verstanden und gewürdigt werden. Niemals aber gibt sie ein Abbild der Zeit. In der Kunst eines Zeitalters das Zeitalter selbst sehen zu wollen, ist der Erbfehler aller Geschichtsschreiber.

Die zweite Lehre ist diese. Alle schlechte Kunst entsteht da, wo man zum Leben und zur Natur zurückkehrt und diese als die höchsten Güter hinstellt. Das Leben und die Natur mögen der Kunst zuweilen als rohes Material dienen, doch sie sind erst dann von wahrem

künstlerischem Wert, wenn die Kunst sie in eine konventionelle Zeichensprache umgewandelt hat. Sobald die Kunst das Ausdrucksmittel ihrer Phantasie aufgibt, gibt sie alles auf. Der Naturalismus als Methode künstlerischen Sehens ist vollkommen verfehlt, und was jeder Künstler vor allen Dingen vermeiden sollte, ist Modernität des Gegenstandes. Für uns, die wir im neunzehnten Jahrhundert leben, läßt sich jedes Jahrhundert künstlerisch verwenden, nur das unsere nicht. Die einzigen wirklich schönen Dinge sind die Dinge, die uns nichts angehen. Gerade deshalb, um mich selbst zu zitieren, weil uns Hekuba nichts angeht, bilden ihre Leiden einen so herrlichen Gegenstand der tragischen Kunst. Außerdem wird immer nur das Moderne altmodisch. Zola gibt sich daran, ein Bild des zweiten Kaiserreichs zu zeichnen. Wen interessiert heutzutage das zweite Kaiserreich? Es ist aus der Mode. Das Leben läuft dem Naturalismus davon, aber die Romantik läuft schneller noch als das Leben.

Die dritte Lehre ist, daß das Leben die Kunst weit mehr nachahmt, als die Kunst das Leben. Das liegt nicht nur an dem Instinkt der Nachahmung, den das Leben besitzt, sondern auch daran, daß das bewußte Leben immer bestrebt ist, sich mitzuteilen, und daß die Kunst ihm schöne Formen bietet, durch die die Betätigung dieses Strebens ermöglicht wird. Es ist eine Lehre, die noch nirgends aufgestellt

wurde, die aber von außerordentlicher Tragweite ist und auf das Wesen und die Entwickelung der Kunst ein völlig neues Licht wirft.

Hieraus folgt noch, daß auch die Natur die Kunst nachahmt. Die einzigen wirksamen Motive, die sie uns bietet, sind solche, die wir schon aus der Poesie und der Malerei kennen. Das ist das Geheimnis der Reize der Natur und die Erklärung ihrer Schwächen.

Die letzte und wichtigste Offenbarung ist die, daß das Lügen, die schöne Unwahrheit zu sagen, das eigentliche Ziel der Kunst ist. Doch hiervon habe ich ausführlich gesprochen. Und jetzt laß uns auf die Terrasse hinausgehen, wo ‚der milchweiße Pfau wie ein Gespenst hinsinkt', und der Abendstern ‚die Dämmerung in Silber badet'. Zur Dämmerstunde flüstert die Natur uns wundersame Dinge zu, und wir lieben sie dann, und doch sehe ich ihren Hauptzweck darin, daß sie uns die Worte der Dichter erklärt. Komm! Wir haben lange genug geredet.

Stift, Gift, Schrifttum.

Eine Studie in Grün.

Man hat es von je den Künstlern und den Männern der Wissenschaft zum Vorwurf gemacht, es fehle ihnen an Ganzheit und Vollständigkeit des Wesens. In der Regel kann das nicht anders sein. Jede Konzentration des Blickes und die Anspannung aller Kräfte auf ein Ziel hin, die das künstlerische Temperament auszeichnen, bedingen an sich schon eine Begrenzung. Wer sein ganzes Sinnen auf die Schönheit der Form richtet, dem scheint kaum noch etwas anderes wesentlich zu sein. Doch es gibt Ausnahmen. Rubens diente als Gesandter, Goethe war Minister und Milton Cromwells lateinischer Sekretär. Sophokles bekleidete ein bürgerliches Amt in seiner Vaterstadt; die Humoristen, Essayisten und Novellisten des modernen Amerika haben keinen höheren Wunsch, als den, die diplomatischen Vertreter des Landes zu werden: und Charles Lambs Freund, Thomas Griffiths Wainewright, von dem dieser kurze Aufsatz handelt, hatte ein bedeutendes künstlerisches Temperament und diente doch noch vielen anderen Herren: er war nicht nur Dichter und Maler, Kunstkritiker, Antiquar und Prosaschrift-

steller, ein Liebhaber alles Schönen und ein Dilettant in allen gefälligen Künsten, sondern auch ein Betrüger von nicht gewöhnlicher und geringer Begabung, und als heimlicher, verschlagener Giftmischer steht er in unserer wie in jeder Zeit fast ohnegleichen da.

Dieser außerordentliche Mann, gleichermaßen des Giftes und Stiftes und Schrifttums mächtig, wie ein großer Dichter unserer Tage von ihm gesagt hat, wurde 1794 zu Chiswick geboren. Sein Vater war der Sohn eines hervorragenden Anwalts an Grays Jun und Hatton Garden. Seine Mutter war eine Tochter des berühmten Dr. Griffiths, der die *„Monthly Review“* gründete und herausgab und sich an noch einem andern literarischen Unternehmen beteiligte, nämlich dem des berühmten Buchhändlers Thomas Davies, von dem Johnson sagte, er sei kein Buchhändler, sondern ein „Gentleman“, der sich mit dem Verkauf von Büchern beschäftige. Er war mit Goldsmith und Wedgwood befreundet und einer der bekanntesten Männer seiner Zeit. Frau Wainewright starb bei der Geburt des Kindes im jugendlichen Alter von einundzwanzig Jahren, und eine Todesnotiz im *„Gentlemans Magazine“* berichtet von ihrem „liebenswürdigen Charakter und ihren vielen Talenten“, und fügt etwas geziert hinzu, „man sage, daß sie Lockes Schriften besser als irgendein Lebender verstanden habe“. Der Vater überlebte seine junge Frau nicht lange, und es scheint, der Knabe

wurde von seinem Großvater, und nach dessen Tode, 1803, von seinem Onkel George Edward Griffiths, den er später vergiftete, aufgezogen. Seine Kindheit verlebte er im Linden House zu Turnham Green, in einem jener vielen schönen Häuser aus Georgischer Zeit, die leider seither durch das Eindringen der vorstädtischen Bauunternehmer verschwunden sind. Seinen schönen Gärten und dem schön bestandenen Park verdankte er die einfache und leidenschaftliche Liebe zur Natur, die ihn in seinem ganzen Leben nicht verließ und die ihn für die feinen Eindrücke Wordsworthscher Dichtung so empfänglich machte. Er kam zu Charles Burney in Hammersmith in die Schule. Burney war der Sohn des Musikhistorikers, und nahe mit dem begabten Knaben verwandt, der einst sein bedeutendster Schüler werden sollte. Es scheint, er war nicht ohne Kultur, und Wainewright sprach in späteren Jahren mit großer Liebe von ihm als einem Philosophen, einem Archäologen und vortrefflichen Lehrer, der nicht übersah, wie wichtig die moralische Bildung in der Jugend sei, während er die geistige Seite der Erziehung nicht vernachlässigte.

Unter Burney entwickelte er zuerst seine künstlerischen Anlagen, und Hazlitt erzählt, das Skizzenbuch, das er auf der Schule benutzte, sei noch vorhanden und zeige großes Talent und natürliches Gefühl. In der Tat war die Malerei die erste Kunst, die ihn fesselte. Erst

viel später suchte er sich mit der Feder oder dem Gift auszudrücken.

Vorher aber scheint er sich in kindlichen Träumen von der Romantik und Ritterschaft des Soldatenlebens haben fangen zu lassen und Gardist geworden zu sein. Aber das sorglose Leben der Zerstreuung, das seine Kameraden führten, befriedigte das feine künstlerische Temperament dessen nicht, der für andere Dinge geschaffen war. In kurzer Zeit war er des Dienstes müde. Mit Worten, die noch immer durch ihre flammende Offenheit und seltsame Glut ergreifen, sagte er: „Die Kunst berührte den Abtrünnigen, durch ihre reine und hohe Kraft wurden die widrigen Nebel gereinigt: meine ausgedörrte, heiße und getrübte Gefühlswelt wurde neu geboren zu kühler, frischer Blüte, einfach und schön für den Einfachen.“ Aber die Kunst war nicht der einzige Grund seines Wechsels. Er fährt fort: „Die Schriften von Wordsworth trugen viel dazu bei, den verwirrenden Wirbel, der plötzliche Veränderungen stets begleitet, zu beruhigen. Ich weinte über ihnen Tränen des Glücks und Dankes.“ Er verließ also das Heer mit seinem rauhen Kasernenleben und seinem rohen Gewäsch in der Mannschaftsstube und kehrte nach Linden House zurück, voll der reinen Begeisterung für die Kultur. Eine ernstliche Krankheit, die ihn, wie er selbst sagt, „wie ein Tongefäß zerbrach“, warf ihn für einige Zeit darnieder. Sein zarter

Organismus war trotz seiner Gleichgültigkeit gegen fremdes Leiden, für eigenen Schmerz außerordentlich empfindlich. Er schrak vor dem Leiden zurück als vor etwas, was das menschliche Leben beschmutzt und verdirbt, und es scheint, auch er mußte durch jenes schreckliche Tal der Melancholie wandern, aus dem manche große, vielleicht größere Geister nie auftauchen. Doch er war jung — erst 25 Jahre alt — und bald kehrte er aus den toten schwarzen Wassern, wie er es nennt, zurück in die freie Luft humanistischer Kultur. Als er sich von der Krankheit erholte, die ihn fast bis zu den Toren des Todes geführt hatte, kam ihm der Gedanke, sich dem Schrifttum als einer Kunst zu widmen. „Ich sagte mit John Woodwill“ — schreibt er — „es müßte ein göttliches Leben sein, in solchem Element zu wohnen,“ tüchtige Dinge zu sehen, zu hören, zu schreiben!

„In solchen Lebens starken, wilden Trank
Mischt sich kein Tropfen der Vergänglichkeit.“

Es ist unmöglich, in solchen Worten nicht den Ruf dessen zu vernehmen, der eine wahre Leidenschaft für die Künste hatte. „Tüchtige Dinge zu sehen, zu hören, zu schreiben,“ das war sein Ziel. Scott, dem Herausgeber des *„London Magazine“*, fiel das Genie des jungen Mannes auf, oder er geriet unter den Einfluß des merkwürdigen Zaubers, den er auf jeden ausübte; jedenfalls forderte er ihn auf, eine Reihe von Aufsätzen über Fragen der Kunst zu schreiben.

So fing er an, unter mehreren phantastischen Pseudonymen, die Literatur seiner Zeit zu bereichern. Janus Wetterhahn, Egomet Bonmot, Van Vinkvooms, das waren einige der grotesken Masken, unter denen er seinen Ernst verbarg oder seinem Leichtsinn die Zügel schießen ließ. Eine Maske sagt uns mehr als ein Gesicht. Diese Verkleidung verstärkte seine Persönlichkeit. Er scheint in unglaublich kurzer Zeit seinen Weg gemacht zu haben. Charles Lamb spricht von dem „freundlichen, leichtherzigen Wainewright“, dessen Prosa „phänomenal“ sei. Wir hören, daß er mit Macready, John Forster, Maginn, Talfourd, Sir Wentworth Dilke, dem Dichter John Clare und anderen, bei einem *petit-diner* sprach. Wie Disraeli, beschloß er, die Stadt als „Dandy“ in Aufregung zu bringen, und seine herrlichen Ringe, seine antike Gemme als Busen-Nadel, und seine zitronenfarbigen Glacéhandschuhe waren überall bekannt, und Hazlitt sah sie sogar als Zeichen für den Beginn einer neuen Epoche in der Literatur an: Dazu gaben ihm sein reiches lockiges Haar, seine glänzenden Augen und seine schmalen weißen Hände das gefahr- und reizvolle Ansehen eines Mannes, der anders ist als die übrigen Menschen. Er hatte etwas von Balzacs *Lucien de Rubempré.* Zuweilen erinnert er an Julien Sorel. De Quincey sah ihn einmal. Es war auf einem Diner bei Charles Lamb. Er erzählt: „In der Gesellschaft saß unter lauter Männern der Feder ein Mörder“,

und weiter schildert er, wie er an jenem Tage krank war und wie er den Anblick von Männern und Frauen haßte und sich doch dabei ertappte, daß er mit gespannter Aufmerksamkeit über den Tisch hinüber den jungen Schriftsteller beobachtete, unter dessen Geziertheit so viel ungeziertes Gefühl verborgen schien, und er malt sich aus, „welch anderes Interesse wohl plötzlich in ihm aufgeschossen wäre“, wenn er gewußt hätte, welches schrecklichen Verbrechens der Gast, dem Lamb so viel Aufmerksamkeit erwies, schon damals schuldig war.

Sein Lebenswerk ordnet sich ohne Zwang den drei Titeln unter, die Swinburne angab, und man kann zum Teil zugeben, daß er, abgesehen von seinen Errungenschaften auf dem Gebiet des Vergiftens, kaum etwas hinterlassen hat, was seinen Ruhm rechtfertigt.

Doch nur der Philister legt an die Persönlichkeit den gemeinen Maßstab des Schaffens an. Dieser junge „Dandy“ suchte „etwas zu sein“, nicht etwas zu machen. Er wußte, daß das Leben selbst eine Kunst ist und so gut seinen Stil hat, wie die Künste, die es auszudrücken suchen. Aber auch sein Werk ist nicht gleichgültig. Wir hören, daß William Blake in der königlichen Akademie vor einem seiner Gemälde stehen blieb und es für „sehr schön“ erklärte. Seine Essays nehmen vieles vorweg, was inzwischen zur Tatsache geworden ist. Es scheint, er habe einige jener Äußerlichkeiten

der modernen Kultur vorausgenommen, die manche als das wahrhaft Wesentliche ansehen. Er schreibt über die Gioconda, frühfranzösische Dichter und die italienische Renaissance. Er liebt griechische Gemmen, persische Teppiche, Elisabethanische Übersetzungen von Amor und Psyche und die Hypnerotomachia, die Einbände jener Zeit, frühe Erstausgaben und weitrandige Abzüge. Er empfindet mit großer Schärfe den Wert einer schönen Umgebung, und wird nicht müde, uns die Räume zu schildern, in denen er lebte oder leben möchte. Er hatte jene merkwürdige Vorliebe für das Grün, die beim einzelnen immer das Zeichen eines künstlerischen Temperamentes ist, und bei Nationen eine Verweichlichung, wenn nicht die Auflösung der Sitten anzeigen soll. Wie Baudelaire liebte er die Katzen sehr, und wie Gautier bezauberte ihn jenes doppelgeschlechtliche, „liebliche Marmorungeheuer“, das wir noch in Florenz und im Louvre sehen können.

Natürlich zeigt sich an manchen Stellen seiner Schilderungen, daß er sich nicht völlig von dem falschen Geschmack seiner Zeit freimachen konnte. Doch es ist sicher, daß er als einer der ersten erkannte, welches der Schlüssel zum ästhetischen Eklektizismus ist; ich meine den wahren Einklang alles wahrhaft Schönen, ohne Rücksicht auf Zeit und Ort der Entstehung, ohne Rücksicht auf Schule und Stil. Er erkannte, daß wir, um ein Zimmer zum Bewohnen, nicht

zum Vorzeigen auszustatten, nie nach einer antiquarischen Wiederherstellung des Vergangenen streben, noch uns mit irgendeinem Zwange historischer Genauigkeit beladen dürfen. In dieser künstlerischen Erkenntnis hatte er vollkommen recht. Alles Schöne gehört einer Zeit an.

So finden wir denn in seiner eigenen Bibliothek, wie er sie beschreibt, die zarte griechische Tonvase, mit ihren fein gemalten Gestalten und dem blassen ΚΑΛΟΣ leicht auf ihren Bauch geschrieben. Dahinter hängt ein Stich nach der Delphischen Sibylle Michelangelos oder die Pastorale Giorgiones. Hier steht ein Stück Florentinischer Majolica, dort eine rote Lampe aus römischen Gräbern. Auf dem Tisch liegt ein Stundenbuch in einer Mappe aus massivem vergoldetem Silber, in das zierliche Muster eingepreßt und kleine Brillanten und Rubinen eingesetzt sind, und dicht daneben kauert ein kleines, häßliches Ungetüm, vielleicht ein Lar, der auf den sonnigen Gefilden des kornreichen Siziliens ausgegraben wurde. Dunkle, antike Bronzen bilden das Gegenstück zu dem bleichen Glanz zweier schöner Christi Cruzifixi, deren eines aus Elfenbein geschnitzt, das andere aus Wachs geformt ist. Man sieht ihn vor sich, wie er mitten unter seinen Büchern, Abgüssen und Kupferstichen liegt, ein echter virtuoso, ein feiner Kenner, und in seiner Sammlung von Marc Antonios blättert oder in Turners Liber Studiorum,

den er sehr bewunderte, oder wie er mit einer Lupe alte Gemmen und Kameen studiert: den Alexanderkopf auf einem zweischichtigen Onyx, oder jenen altissimo relievo auf einem Karneol mit dem Juppiter Aigiochos. Er war stets ein Liebhaber von Kupferstichen, und gibt einige nützliche Anweisungen, wie man am besten eine Sammlung anlegt. Denn so sehr er auch die moderne Kunst würdigte, so verlor er doch nie die Wichtigkeit der Wiedergabe großer Meisterwerke der Vergangenheit aus den Augen, und was er über den Wert von Gipsabgüssen sagt, ist bewunderungswürdig.

Als Kunstkritiker beschäftigte er sich in erster Linie mit dem Gesamteindruck eines Kunstwerks, und sicher ist das erste Erfordernis einer ästhetischen Kritik, seinen Eindrücken Gestalt zu geben. Er kümmerte sich wenig um abstrakte Erwägungen über das Wesen der Schönheit, und die historische Methode, die seither so reiche Früchte trug, gehörte noch nicht seiner Zeit an. Doch er kannte eine große Wahrheit: nämlich die, daß sich die Kunst zunächst weder an den Intellekt noch an das Gefühl wendet, sondern einzig an das künstlerische Temperament; und dieser „Geschmack", wie er es nennt, wird unbewußt geleitet und erzogen durch die häufige Berührung mit den besten Werken, bis er endlich eine Art richtigen Urteils wird. Freilich: es gibt in der Kunst so gut wie in der Kleidung Moden, und

vielleicht kann sich niemand unter uns ganz von den Einflüssen der Gewohnheit und der Neuheit freimachen. Sicherlich konnte er es nicht, und er erkennt offen die Schwierigkeit an, sich für zeitgenössische Kunst einen rechten Maßstab zu bilden. Aber im ganzen war sein Urteil gut und gesund. Er bewunderte Turner und Constable zu einer Zeit, als man von ihnen nicht so viel sprach wie heute. Er sah auch, daß zur höchsten Landschaftsschilderei mehr gehört, als bloßer Fleiß und genaues Abschreiben. Er bemerkt über Cromes „Heideszene bei Norwich“, sie zeige, was eine feine Beobachtung der Elemente in ihren wilden Launen über ein höchst gleichgültiges Stückchen Land vermag, und von dem gebräuchlichsten Landschaftstypus seiner Zeit sagt er, er sei nichts als eine Aufzählung von Hügel und Tal, Baumstümpfen, Sträuchern, Wasser, Wiesen, Hütten, Häusern; wenig mehr als Topographie, eine Art malerischer Landkarten, in der Regenbogen und Schauer, Nebel, Lichthöfe und große Strahlenmassen, die durch zerklüftete Wolken brechen, Stürme und Sternenlichter und all das wertvollste Werkzeug des wahren Malers fehlen. Er hatte einen gründlichen Abscheu vor allem, was nichtig und gemein ist in der Kunst, und während er mit Entzücken Wilkie zur Tafel empfing, kümmerte er sich wenig um Sir Davids Bilder oder Crabbes Gedichte. Mit den nachahmenden und naturalistischen Bestrebungen seiner Zeit sympathisierte

er nicht und er gesteht offen, seine Bewunderung für Füsli stamme nicht zum wenigsten daher, daß der kleine Schweizer es für überflüssig hielt, daß ein Künstler nur das male, was er sieht. Was er in Bildern suchte, war Komposition, Schönheit und Würde der Linie, Reichtum der Farbe und Kraft des Gesichtes. Doch er war kein Doktrinär. „Ich denke, kein Kunstwerk darf nach Gesetzen beurteilt werden, die nicht aus ihm selbst abgeleitet sind: die Frage ist nur, ob es in sich geschlossen ist oder nicht.“ Das ist einer seiner ausgezeichneten Aphorismen. Er beurteilte Maler der verschiedensten Richtung: Landseer, Martin, Stothard und Etty; und immer versuchte er, um eine klassisch gewordene Phrase zu gebrauchen: die Dinge zu sehen, wie sie an sich wirklich sind.

Doch wie ich schon sagte, fühlt er sich nie ganz in seinem Element, wenn er über zeitgenössische Kunstwerke redet. „Die Gegenwart, sagt er, erscheint mir ebenso angenehm verwirrt, wie Ariost beim ersten Lesen ... Das Moderne blendet mich. Ich muß die Dinge durch das Fernrohr der Zeit betrachten. Elia klagt, ihm sei der Wert eines geschriebenen Gedichtes immer ungewiß. Der Druck, sagt er vorzüglich, erledigt die Frage. Fünfzig Jahre Nachdunkeln tun den gleichen Dienst in der Malerei.“ Er fühlt sich schon glücklicher, sobald er über Watteau redet oder über Lancret, über Rubens, Giorgione, Rembrandt, Correggio oder Michel-

angelo; am wohlsten wird ihm, wenn er über Griechisches schreibt. Die Gotik sagte ihm wenig, doch die klassische Kunst und die Renaissance liebte er immer. Er wußte, was die englischen Maler durch das Studium griechischer Vorbilder zu gewinnen hatten, und er wurde nie müde, den jungen Künstlern zu zeigen, welche künstlerischen Möglichkeiten in hellenischen Marmorn und hellenischer Art zu arbeiten verborgen lagen. In seinen Urteilen über die großen italienischen Meister, sagt de Quincey, „lag ein Ton von Offenheit und angeborener Empfindung, als spräche er für sich und schreibe nicht bloß andere Bücher aus“. Das höchste Lob, das wir ihm erteilen können, liegt darin, daß er den Versuch machte, den Stil als eine bewußte Überlieferung wieder zu erwecken. Doch wußte er, daß keine Fülle von Vorlesungen oder Kunstkongressen je dies Ergebnis zeitigen konnte. „Man muß“, sagt er mit tiefer Einsicht, „immer die besten Vorbilder vor Augen haben.“

Wie zu erwarten stand, ist seine Kunstkritik oft rein technischer Art. Denn er war ja selbst ein Maler. Von Tintorettos Bild: „Der heilige Georg befreit die ägyptische Prinzessin von dem Drachen“, sagt er:

„Das Gewand der Sabra, mit warmem preußischem Blau getönt, löst sich von dem bleichen grünlichen Hintergrund durch einen roten Schleier: und diesen vollen Farben ant-

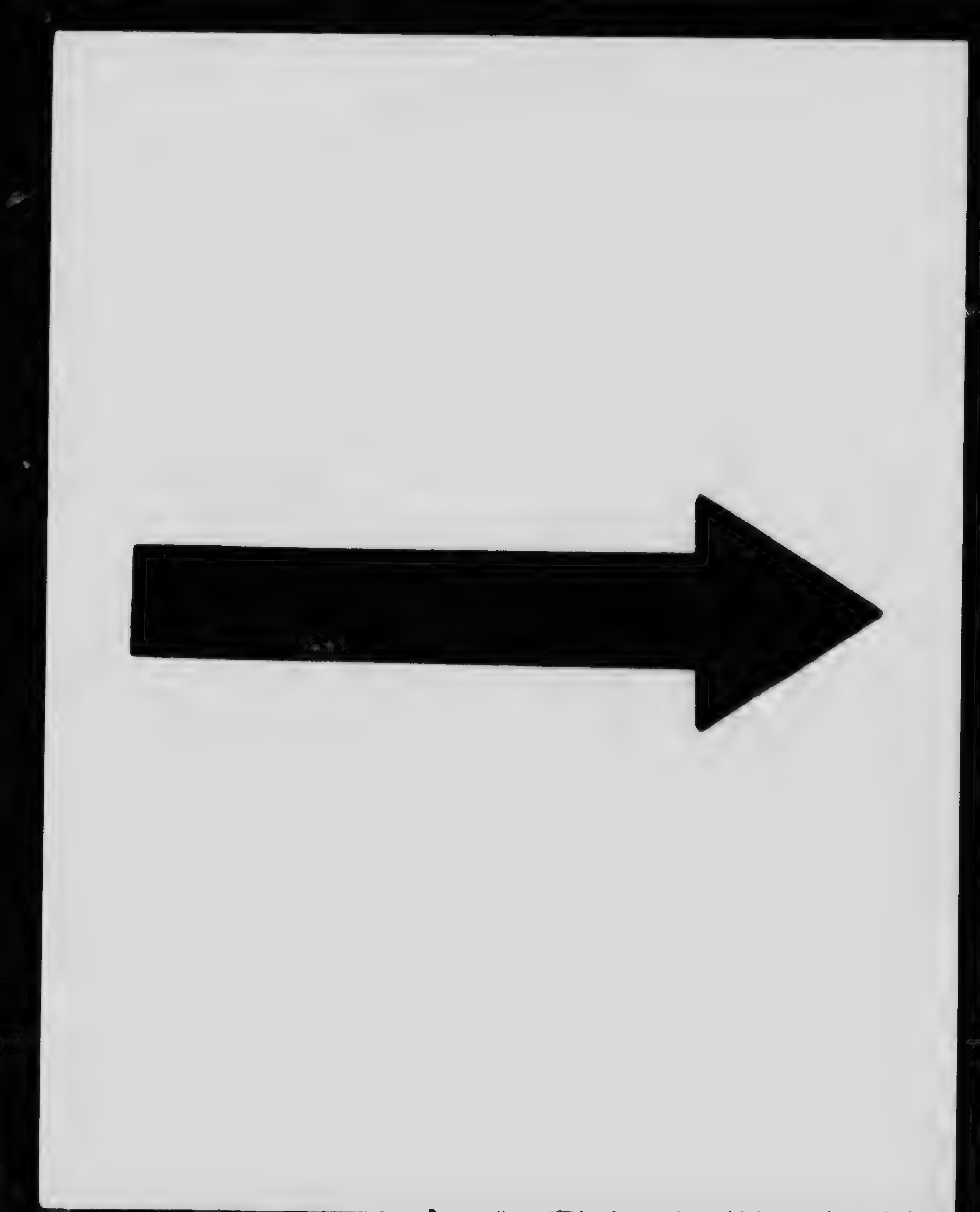
worten gleichsam in matteren Tönen die purpurnen Stoffe und die bläuliche Stahlrüstung des Heiligen; und der lebendigen Azur-Draperie im Vordergrunde halten die indigoblauen Schatten des wilden Forstes die Wage, der das Schloß umhegt.“

Und an anderen Stellen spricht er gelehrt von einem „feinen Schiavone, der wie ein Tulpenbeet strahlt in reichen gebrochenen Farben“; von „einem glühenden Portrait des seltenen Marconi, das sich durch morbidezza auszeichnet“; und von einem anderen Bild „das im Inkarnat weich und zart ist“. Doch in der Regel empfängt er seine Eindrücke von dem Kunstwerk als Ganzem und versucht, diese Eindrücke in Worte zu fassen, und gleichsam das rednerische Äquivalent der geistigen und seelischen Wirkung zu geben. Er war einer der ersten unter jenen Männern, die die sogenannte Kunstliteratur des neunzehnten Jahrhunderts entwickelten, jene Literatur, die in Ruskin und Browning ihre vollkommensten Vertreter fand. Seine Schilderung von Lancrets „Repas Italien“, in dem „ein dunkellockiges Mädchen, das in die Bosheit verliebt ist, auf der blumenbestreuten Wiese liegt“, ist in mancher Hinsicht entzückend. Hier möge die Beschreibung der Kreuzigung Rembrandts folgen. Sie ist für seinen Stil sehr bezeichnend:

„Finsternis — russig-schwarze, schauerliche Finsternis — umhüllt die ganze Szene:

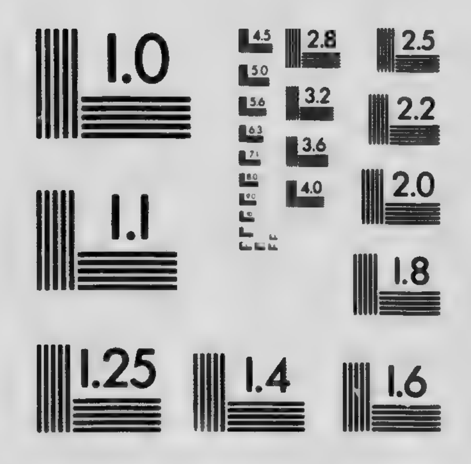
nur über dem verwunschenen Wald, wie durch einen grausigen Riß im dunkeln Gewölk, rauscht eine Regenflut — mißfarbiges hagelkörniges Wasser — in Strömen hernieder, und breitet ein graues Gespensterlicht, schrecklicher noch als greifbare Nacht. Schon röchelt die Erde — rauh und schnell! Das schwärzliche Kreuz erbebt! Die Winde zaudern — die Luft wird dumpf — ein donnerndes Grollen murrt unter ihren Füßen, und einzelne aus den elenden Horden fliehen schon den Hügel hinab. Die Rosse schnauben ob kommenden Grauens und sind wie unbändig in ihrer Angst. Mit Windesflügeln naht der Augenblick, da, vom eigenen Gewicht auseinandergezerrt, fast tot vom Verluste des Blutes, das in Bächen herniederrinnt aus geöffneten Adern, Schläfen und Brust, fast ertränkt vom Schweiße, die schwere Zunge gedörrt vom feurigen Todesfieber, — Jesus aufschreit: „Mich dürstet." Man reicht ihm den tödlichen Essig.

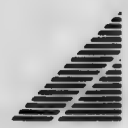
Ihm sinkt das Haupt, und der heilige Leichnam erbebt und fühlt nicht mehr das Kreuz. Ein Streif roter Glut blitzt durch die Luft und schwindet. Die Felsen vom Karmel und Libanon bersten, und das Meer rollt hoch von den Bänken seine wälzenden Wogen. Die Erde gähnt: die Gräber speien die Toten aus. Tote und Lebende mengen sich in unnatürlicher Verbindung und durcheilen die heilige Stadt. Neue Schrecken warten ihrer. Der



MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART

(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)





Vorhang des Tempels, der undurchdringliche Vorhang, ist von oben bis unten zerrissen, und jenes grausige Heiligtum, da der Hebräer Mysterien ruhen — die Schicksalslade mit den Gesetzes-Tafeln und dem siebenarmigen Leuchter — wird durch unirdisches Licht der gottverlassenen Menge enthüllt.

Nie malte Rembrandt diese Skizze, und darin hatte er recht. Sie hätte fast all ihren Zauber verloren, wenn sie den wirrenden Schleier der Undeutlichkeit verlor, welche der Phantasie so weite Reiche zum Bauen öffnet. Jetzt ist sie wie ein Ding einer andern Welt. Zwischen uns liegt ein finsterer Abgrund. Man kann sie nicht mit den Händen fassen. Wir können ihr nur mit der Seele nahen.“

Diese Stelle wurde in „Schrecken und Ehrfurcht“ geschrieben, so sagt uns der Autor. Vieles in ihr ist schrecklich, sehr vieles geradezu abscheulich, doch zeigt sie eine rohe Form der Gewalt, oder wenigstens eine rohe Macht der Worte, die unserer Zeit höchst willkommen sein sollte, da sie ihr Hauptmangel ist. Doch es ist angenehmer, sich seiner Schilderung von Giulio Romanos „Cephalus und Procris“ zuzuwenden:

Man sollte Moschos' Klage um Bion, den lieblichen Hirten, lesen, ehe man dieses Bild betrachtet, oder aber dieses Bild als Vorbereitung auf die Klage ansehen. In beiden haben wir fast die gleiche Darstellung. Beiden Opfern murmeln die hohen Haine und die

Schluchten des Waldes; die knospenden Blumen duften müde Düfte; die Nachtigall trauert auf felsigen Gefilden, und die Schwalbe in langen, gewundenen Tälern; und auch die Satyrn und verschleierten Faune seufzen; und die Quellnymphen im Walde zerrinnen in tränendem Tau. Lämmer und Geißen verlassen die Weide, und Oreaden, die gern auf die steilsten Höhen schroffer Felsen klettern, enteilen dem Sang der windumkosten Kiefern, während die Dryas sich von den Zweigen der Bruderbäume herniederneigt, und die Ströme mit seufzerreichen Wassern um den weißen Procris klagen „und füllen das gleißende Meer mit ihrem Laut“.

Die goldenen Bienen auf dem duftigen Hymettos schweigen; und das tönende Horn des Geliebten Auroras wird niemals wieder das kalte Zwielicht auf den Höhen des Hymettos verscheuchen.

Der Vordergrund unseres Bildes ist ein grasbewachsener, sonnverbrannter Hügel, wie Wellen hinauf und hinab gebrochen (gleichsam Landwogen), und noch rauher gemacht von vielen fußfangenden Wurzeln und Baumstümpfen, die vor ihrer Zeit von der Axt gefällt sind und doch wieder leichte grüne Schößlinge treiben. Dieser Hügel steigt zur Rechten ziemlich jäh zu einem dichten Hain empor, durch den kein Stern zu dringen vermag. An seinem Saume sitzt wie betäubt der thessalische König und hält zwischen den Knien

den elfenbeinweißen Körper, der eben noch mit zarter Stirn die rauhen Zweige auseinanderbog und mit eif[illegible]ichtigem Fuß dahineilte, nicht achtend der Blumen und Dornen — jetzt hilflos, schwer und unbewegt, nur, daß der Lufthauch spöttisch ihr dichtes Haar erhebt.

Und aus den dichten Stämmen drängen erstaunt die Nymphen hervor mit lautem Schrei.

„Und Satyrn mit fliegenden Fellen und Epheu umwunden,
Sie nah'n und erbleichen, da sie den König gefunden."

Unten liegt Laelaps, und in seinem Röcheln zeigt sich des Todes rasender Schritt. Und drüben mit hängenden Flügeln hält Amor, der tugendliche, nahendem Waldesvolk den Köcher hin, Faunen und Widdern, Ziegen und Satyrn, und Satyrweibern, die ihre Kinder mit bebenden Händen fester pressen und links, auf versunkenem Pfade, zwischem dem Vordergrunde und einer Felsmauer, dahineilen, auf deren niedrigstem Grat ein wachsamer Quell aus seinem Grabe unheilraunendes Wasser strömt. Höher und ferner als die Ephidryas steht zwischen den weinumschlungenen Stämmen eines unberührten Haines ein andres Weib und zerreißt seine Locken. Die Mitte des Bildes aber füllen schattige Wiesen, die sich zur Mündung eines Flusses senken. Jenseits liegt die gewaltige Kraft des strömenden Meeres, aus dessen Fläche Aurora, die rosenfingrige, die Jägerin der Sterne, emportaucht, und ihre tauigen

Renner wütend peitscht, um ihres Nebenbuhlers Todesnot zu schauen.“

Könnte man diese Schilderung mit Sorgfalt umschreiben, sie wäre bewunderungswürdig. Der Gedanke, aus Bildern Prosa-Gedichte zu machen, ist ausgezeichnet. Ein großer Teil des modernen Schrifttums entspringt der gleichen Quelle. In einer sehr häßlichen, aber sehr empfindlichen Zeit, leihen die Künste nicht vom Leben, sondern voneinander.

Auch seine Neigungen sind wundervoll mannigfaltig. So interessierte er sich für alles, was mit der Bühne zusammenhing, und behauptete eifrig die Notwendigkeit, im Kostüm und in der Dekoration historisch genau zu sein. „In der Kunst“, sagt er einmal, „verdient alles, was überhaupt getan zu werden verdient, gut getan zu werden“; und er fährt fort, wie schwierig es sei, Grenzen zu ziehen, sobald wir einmal Ungenauigkeiten haben hingehen lassen. In der Literatur aber stand er, wie bei einer berühmten Gelegenheit Lord Beaconsfield, auf der Seite der „Engel“. Er war einer der frühesten Bewunderer von Keats und Shelley, „dem zitternd-gefühlvollen und poetischen Shelley“, wie er ihn nennt. Er bewunderte Wordsworth tief und aufrichtig. Er würdigte William Blake nach vollem Verdienst.

Eins der besten Exemplare der „Songs of Innocence and Experience“ wurde eigens für ihn hergestellt. Er liebte Alain Chartier, Ronsard, die Dramatiker der Elisabethanischen Zeit, Chaucer,

Chapman und Petrarca. Und alle Künste waren ihm eine Einheit. Er bemerkte einmal mit viel Scharfsinn: „Unsere Kritiker scheinen kaum zu wissen, daß der Ursprung der Dichtung und Malerei der gleiche ist, und daß jeder wahre Fortschritt in der Ergründung der einen, eine entsprechende Vervollkommnung in der Erkenntnis der andern mit sich bringt.“ Und an einer andern Stelle sagt er, wer von seiner Vorliebe für Milton redet, ohne Michelangelo zu bewundern, täusche sich oder andere. Seinen Mitarbeitern am *London Magazine* gegenüber war er stets großmütig, und er lobt sie ganz ohne jene Bosheit eines guten Freundes.

Einige seiner Skizzen über Charles Lamb sind in ihrer Art wundervoll, und sie nehmen mit der Kunst echter Schauspieler ganz den Stil ihres Gegenstandes an:

„Was könnte ich mehr sagen, als alle wissen? Daß du die Fröhlichkeit eines Kindes mit dem Wissen des Mannes verbandest: ein Herz, so weich, wie irgendeines, das je den Augen Tränen entlockte.

Mit wie viel Witz mißverstand er euch, und wie wußte er zur passenden Zeit irgendeine unpassende Laune einzuflechten. Wenn er ohne Pose sprach, war er gedrängt, wie seine geliebten Schriftsteller zur Zeit der Elisabeth, gedrängt bis zur Dunkelheit. Wie Körner feinen Goldes wurden seine Sentenzen zu ganzen Flächen, die alles umschlossen. Er

fühlte keine Gnade für falschen Ruhm, und hatte stets eine beißende Bemerkung über die Manieren eines „Mannes von Genie“ bereit. Sir Thomas Brown war ein „Busenfreund“ von ihm und ebenso Burton und Fuller.

In seinen verliebten Anwandlungen tändelte er mit jener unvergleichlichen Herzogin des vielfältigen Parfums; und mit den lustigen Komödien von Beaumont und Fletcher brachte er leichte Träume. Er pflegte, wie inspiriert, kritische Lichter auf sie zu werfen, doch ließ man ihn am besten seinen Weg gehen; begann ein anderer, selbst über die anerkannten Lieblinge zu reden, so unterbrach er gern, oder er machte eine Anmerkung, und niemand wußte, ob ein Mißverständnis oder Bosheit zugrunde lag. Eines Abends plauderte man über jene Dramatiker. Ein Herr X. sprach von der Leidenschaft und dem erhabenen Stil einer Tragödie; aber Elia unterbrach ihn und sagte: Das war nichts, die lyrischen Teile waren das Große — die lyrischen Teile.“

Eine Seite seiner literarischen Tätigkeit verdient besondere Beachtung. Man kann sagen, der moderne Journalismus verdankt ihm mehr als irgendeinem andern aus dem Anfange unseres Jahrhunderts. Er war der Vorkämpfer des Asianischen Stils und freute sich an malerischen Beiworten und pomphaften Übertreibungen. Einen so hochtrabenden Stil zu schreiben, daß er den Gegenstand überwuchert und verhüllt —

das ist die Haupterrungenschaft einer wichtigen und vielbewunderten Schule von Schriftstellern, und Janus Wetterhahn kann als Gründer dieser Schule bezeichnet werden. Er sah auch, wie leicht es war, durch ewige Wiederholung das Publikum für seine eigene Person zu interessieren, und in seinen rein journalistischen Arbeiten erzählt dieser junge Mann der Welt, was er zu Mittag ißt, wo er seine Kleider kauft und wie er sich befindet, gerade, als schriebe er wöchentliche Berichte für irgendeine gelesene Zeitung unserer eigenen Zeit. Obgleich dies die am wenigsten wertvolle Seite seiner Arbeiten ist, hat doch gerade sie den sichtbarsten Einfluß ausgeübt. Ein Publizist ist heute ein Mensch, der die Allgemeinheit mit den Einzelheiten eines ungesetzlichen Privatlebens langweilt.

Wie die meisten künstlichen Menschen, liebte er die Natur außerordentlich. „Ich schätze drei Dinge“, sagte er einmal, „träge auf einem Vorsprung zu sitzen, der eine reiche Aussicht beherrscht, im Schatten dichter Bäume zu liegen, wenn rings die Sonne brennt, und Einsamkeit zu genießen mit dem Bewußtsein, daß Nachbarn nahe sind. Das alles finde ich auf dem Lande.“ Er schildert seine Wanderungen auf duftigen Ginsterfeldern und Heiden und wiederholt Collins „Ode an den Abend“, um den feinen Duft des Augenblicks zu fassen. Er erzählt, wie er sein Gesicht in ein feuchtes Beet von Wiesenblumen drückt, auf dem der Tau der

Mainacht ruht; wie er sich freut, wenn er die sanften Kühe langsam im Zwielicht heimwärts ziehen sieht und den fernen Klang der Lämmerglocken hört. Eins seiner Worte: „Der Polyanthos glühte auf seinem kalten Erdenbett, wie ein einsames Bild Giorgiones auf dunkler Eichenwand“, bezeichnet vortrefflich seine Art zu empfinden, und auch folgende Stelle ist in ihrer Art schön:

„Das kurze, zarte Gras war übersät mit Margeriten, wie mit Sternen einer Sommernacht. Das rauhe Krächzen geschäftiger Krähen klang fern in schönem Gemisch hernieder aus einem hohen, dunklen Hain von Rüstern, und hie und da ertönte die Stimme eines Knaben, der die Vögel von den frischbesäten Feldern scheuchte. Die blauen Tiefen waren dunkel wie Ultramarin; keine Wolke streifte den ruhigen Äther; und nur um den Rand des Horizontes wogte ein Lichtstreif, ei[illegible]es Häutchen dunstiger Nebel, vor de[illegible] nahe Dorf sich scharf in blendender Weiße abhob. Ich dachte an Wordsworths ‚Zeilen, geschrieben im März‘.“

Jedoch, wir dürfen nicht vergessen, daß der feine junge Mann, der diese Zeilen schrieb und der dem Einfluß Wordsworths so zugänglich war, zugleich, wie ich schon zu Beginn dieses Aufsatzes sagte, einer der verschlagensten und heimlichsten Giftmörder seiner Zeit war. Wie ihn diese seltsamen Verbrechen zuerst anlockten,

schildert er nicht, und das Tagebuch, in das er sorgfältig die Ergebnisse seiner schrecklichen Versuche und die angewandten Mittel eintrug, ist uns zum Unglück verloren. Selbst in späteren Tagen schwieg er über diesen Gegenstand und sprach lieber über Literatur und Dichtung. Doch darüber, daß er Strychnin anwandte, kann kein Zweifel herrschen. Er trug kleine Kristalle der indischen nux vomica in einem seiner kostbaren Ringe, auf die er so stolz war, und die dazu dienten, die feine Durchbildung seiner zarten weißen Hände noch mehr hervorzuheben. Wie einer seiner Biographen berichtet, ist das ein Gift, „fast ohne Geschmack, schwer zu entdecken und das man beinahe unendlich verdünnen kann“. Seiner Morde, sagt de Quincey, waren mehr, als je durch die Gerichte bekannt wurden. Das ist zweifellos richtig, und einige von ihnen verdienen, erwähnt zu werden. Sein erstes Opfer war sein Onkel, Thomas Griffiths. Er vergiftete ihn 1829, um Linden House zu bekommen, das er von jeher liebte. Im August des nächsten Jahres vergiftete er Frau Abercrombie, die Mutter seiner Frau, und im nächsten Dezember die schöne Helene Abercrombie, seine Schwägerin. Warum er Frau Abercrombie tötete, steht nicht fest. Vielleicht aus Laune, vielleicht, um sein gräßliches Machtgefühl zu verstärken, vielleicht, weil sie ihn beargwohnte, vielleicht ohne jeden Grund. Die Ermordung der Helene Abercrombie setzte er mit seiner Frau in Szene,

um die Summe von 18000 Pfd. St. zu bekommen. Denn für diese Summe hatten sie ihr Leben bei verschiedenen Geschäften versichert. Der Verlauf war der folgende: Am 12. Dezember kam er mit Frau und Kind von Linden House nach London, und sie nahmen in der Conduct Street Nr. 12 Wohnung. Die beiden Schwestern, Helene und Magdalene Abercrombie, waren bei ihnen. Am 14. abends gingen sie alle ins Theater, und nachher beim Nachtmahl wurde Helene krank. Am nächsten Tage befand sie sich sehr schlecht, und man rief Dr. Locock vom Hanover Square zur Behandlung. Sie lebte bis Montag, den 20. An diesem Tage brachten Herr und Frau Wainewright ihr nach dem Morgenbesuch des Arztes vergiftete Brühe und gingen aus. Als sie zurückkamen, war Helene Abercrombie tot. Sie war ungefähr 20 Jahre alt, groß und anmutig und hatte herrliches Haar. Noch ist eine entzückende Rötelskizze ihres Schwagers von ihr vorhanden und zeigt, wie stark sein Stil von Sir Thomas Lawrence beeinflußt war. Er hegte stets große Bewunderung für diesen Maler. De Quincey behauptet, Frau Wainewright sei nicht an dem Morde beteiligt gewesen. Hoffen wir es. Das Verbrechen sollte einsam sein und keine Mitschuldigen haben.

Die Versicherungsgesellschaften ahnten die wirklichen Vorgänge bei diesem Falle und lehnten die Zahlung der Summe aus dem technischen Grunde der falschen Darstellung und des Mangels

an Prämienzahlung ab. Aber mit merkwürdigem Mut reichte der Mörder beim Kanzleichef gegen die *Imperial-Company* eine Klage ein, nachdem man übereingekommen war, daß eine Entscheidung alle Fälle entscheiden sollte. Jedoch kam die Untersuchung 5 Jahre lang nicht zu stande, und dann wurde ein endgültiges Urteil zugunsten der Gesellschaften gefällt. Der Richter war Lord Abinger. Die Vertreter Egomet Bonmots waren Mr. Erle und Sir William Follet. Der erste Staatsanwalt und Sir Frederick Pollock erschienen auf seiten der Beklagten. Unglücklicherweise konnte der Kläger bei keiner Sitzung erscheinen. Die Zahlungsverweigerung der Gesellschaften hatte ihn in die größten pekuniären Schwierigkeiten gebracht. Man hatte ihn sogar wenige Wochen nach dem Tode der Helene Abercrombie in den Straßen Londons seiner Schulden wegen verhaftet, als er gerade der schönen Tochter eines seiner Freunde ein Ständchen brachte. Er überwand diese Schwierigkeiten zwar, aber bald darauf hielt er es für geraten, ins Ausland zu gehen, bis er zu einer endlichen Verständigung mit seinen Gläubigern käme. Er ging also nach Bologna, um den Vater der betreffenden jungen Dame zu besuchen. Während seines Aufenthaltes dort veranlaßte er ihn, sein Leben auf 3000 Pfd. St. zu versichern. Sobald die nötigen Förmlichkeiten erfüllt waren, und die Police ausgestellt, ließ er einige Strychninkristalle in seinen Kaffee fallen, als sie eines

Abends nach Tische zusammensaßen. Er selbst hatte gar keinen materiellen Nutzen von diesem Morde. Er wollte sich nur an der Gesellschaft rächen, die sich als erste geweigert hatte, ihm den Preis seiner Sünde auszuzahlen. Sein Freund starb am folgenden Tage vor seinen Augen, und er verließ Bologna sofort, um eine Skizzentour durch die malerischesten Gegenden der Bretagne zu machen und lebte dann eine Zeitlang als Gast eines alten französischen Adligen, der bei St. Omer ein schönes Landhaus hatte. Von dort ging er nach Paris, wo er mehrere Jahre blieb und, wie die einen sagen, im Luxus lebte, während andere erzählen, daß er mit dem Gift in der Tasche umherschlich und von allen, die ihn kannten, gefürchtet wurde. 1837 kehrte er heimlich nach England zurück. Ein seltsam toller Zauber brachte ihn heim. Er folgte einem geliebten Weibe. Es war im Juni, und er wohnte in einem Hotel im Covent Garden. Sein Wohnzimmer war im Parterre und klugerweise hielt er aus Furcht, gesehen zu werden, die Läden geschlossen. Vor 13 Jahren, als er seine kostbare Sammlung von Majolicas und Marc Antonios zusammenbrachte, hatte er, um einen Teil des Vermögens in die Hand zu bekommen, das er von seiner Mutter geerbt hatte, einige Namen gefälscht. Er wußte, daß diese Fälschung entdeckt war, und daß er durch seine Rückkehr nach England sein Leben aufs Spiel setzte. Trotzdem kehrte er zurück. Soll man sich

darüber wundern? Man sagt, die Frau sei schön gewesen, und außerdem liebte sie ihn nicht.

Es war reiner Zufall, daß er entdeckt wurde. Ein Lärm auf der Straße erregte seine Aufmerksamkeit, und aus künstlerischem Interesse am modernen Leben stieß er einen Augenblick die Läden auf. Da rief irgend jemand von draußen: „Das ist Wainewright, der Betrüger." Es war Forrester, ein Polizist.

Am 5. Juni überführte man ihn nach Old Bailey. Die „Times" brachte folgenden Bericht über das Verfahren:

„Vor dem Richter Mr. Vaughan und Baron Alderson erschien als Angeklagter Thomas Griffiths Wainewright, ein Mann von vornehmem Äußeren und 42 Jahren. Er war angeklagt der Fälschung und der Ausstellung einer Vollmacht über 2259 Pfund Sterling mit der Absicht, den Direktor und die Gesellschaft der ‚Bank of England' zu betrügen. Es wurden fünf Anklagen gegen den Gefangenen erhoben. Er bekannte sich nicht schuldig, als er im Laufe des Morgens vor dem Gerichtsdiener vernommen wurde. Als er jedoch vor die Richter geführt wurde, bat er, seine frühere Aussage zurücknehmen zu dürfen, und bekannte sich zu zwei der ihm zur Last gelegten Verbrechen, die ihn nicht in Gefahr brachten. Nachdem der Vertreter der Bank ausgeführt hatte, es seien noch drei weitere Anklagepunkte vorhanden, doch wünsche die Bank nicht, Blut zu vergießen, wurde das Urteil

„schuldig“ in betreff der beiden geringeren Anklagen ausgesprochen, und der Gefangene am Schlusse der Sitzung zu lebenslänglicher Verbannung in die Kolonien verurteilt.“ Zur Vorbereitung auf die Überführung in die Kolonien brachte man ihn nach Newgate. An einer phantastischen Stelle seiner früheren Aufsätze hatte er sich vorgestellt, er läge, zum Tode verurteilt, im Gefängnis, weil er der Versuchung nicht habe widerstehen können, aus dem Britischen Museum einige Marc Antonios zu stehlen, um seine Sammlung vollständig zu machen. Das Urteil, das jetzt über ihn gefällt war, war für einen Mann von Kultur gleichbedeutend mit dem Tode. Er beklagte sich bitter seinen Freunden gegenüber, und wies nicht ohne Recht, wie manche meinen mögen, darauf hin, daß das Geld tatsächlich ihm gehörte, und daß die Fälschung, die er zugab, 13 Jahre zurück läge, was doch, um seinen Ausdruck zu gebrauchen, mindestens eine *„circonstance attenuante“* sei. Die Fortdauer der Persönlichkeit ist eine sehr schwierige Frage der Metaphysik, und die Art, wie die englischen Gesetze sie lösen, ist sicherlich äußerst roh und einfach. Doch liegt etwas Dramatisches darin, daß man ihm diese schwere Strafe für ein Verbrechen auferlegte, das in Anbetracht des verhängnisvollen Einflusses seiner Prosa auf unseren Journalismus nicht seine schwerste Sünde war.

Während er im Gefängnis war, trafen ihn zufällig Dickens, Macready und Hablot Browne.

Sie machten einen Rundgang durch die Gefängnisse Londons, um nach künstlerischen Motiven zu suchen, und erblickten plötzlich in Newgate Wainewright. Forster erzählt, daß er ihnen mit einem Blick des Trotzes entgegentrat, aber Macready war entsetzt, einen Mann zu sehen, den er in früheren Jahren genau kannte, und an dessen Tafel er gespeist hatte. Andere waren neugieriger, und eine Zeitlang wurde seine Zelle zu einem eleganten Aufenthaltsort. Viele Männer der Feder kamen und besuchten ihren alten Kollegen. Doch er war nicht mehr der freundliche, leichtherzige Janus, den Charles Lamb bewunderte. Es scheint, er wurde ganz zum Cyniker. Einmal besuchte ihn nachmittags ein Agent einer Versicherungsgesellschaft und meinte, es sei an der Zeit, anzudeuten, daß das Verbrechen im Grunde eine verfehlte Spekulation sei. Er antwortete: „Mein Herr, Ihr Leute aus der Stadt unternehmt Eure Spekulationen und harrt des Ausgangs. Einige gehen gut, andere schlecht. Meine sind schlecht ausgegangen. Das ist der Unterschied zwischen Ihnen und mir. Jedoch, mein Herr, ich möchte Ihnen eins sagen, was mir bis zum Schluß gelungen ist. Ich bin mein Leben lang entschlossen gewesen, als ‚Gentleman‘ aufzutreten. Ich habe das auch stets getan. Ich tue es noch. Es ist an diesem Orte Sitte, daß jeder der Insassen einer Zelle an einem Morgen das Fegen besorgt. Ich teile meine Zelle mit einem Maurer und einem Straßen-

kehrer. Sie haben mir nie den Besen gereicht." Als ein Freund ihm den Mord der Helene Abercrombie vorwarf, zuckte er mit den Schultern und sagte: „Ja, es war eine entsetzliche Tat, aber sie hatte dicke Knöcheln."

Von Newgate wurde er auf die „Hulks" von Portsmouth und dann auf der „Susan" mit 300 anderen Verurteilten zusammen nach Van Diemensland gebracht. Die Reise muß furchtbar für ihn gewesen sein, und in einem Briefe an einen Freund sprach er voll Bitterkeit über die Schmach, daß ein „Genosse von Dichtern und Künstlern" mit „Bauerntölpeln" zusammengepfercht wurde. Wir brauchen uns nicht darüber zu wundern, wie er seine Genossen nennt. Das Verbrechen ist selten die Folge sündhafter Anlage. Es ist fast immer die Folge des Hungers. Wahrscheinlich war niemand an Bord, in dem er einen verstehenden Zuhörer oder eine psychologisch-interessante Natur hätte finden können.

Jedoch verlor er nie seine Liebe zur Kunst. In Hobart-Town richtete er ein Atelier ein und begann wieder zu zeichnen und zu malen; es scheint, seine Unterhaltung und sein Auftreten verloren nie ihren bezaubernden Reiz. Auch seine Gewohnheit, andere zu vergiften, gab er nicht auf, und es werden zwei Fälle berichtet, in denen er versuchte, Leute, die ihn beleidigt hatten, zu töten. Doch seine Hand hatte wohl ihre Kundigkeit verloren. Beide Versuche mißglückten vollständig, und als er im Jahre 1844

der Tasmanischen Gesellschaft gründlich müde war, reichte er bei dem Gouverneur der Niederlassung ein Gesuch um bedingte Entlassung ein. Er sagte darin: „Er sei von Gedanken gequält, die nach Form und Gestaltung rängen, er sei von jeder Möglichkeit, sein Wissen zu bereichern, abgeschnitten und habe keine Gelegenheit, nutzbringende oder schöne Reden zu üben.“

Sein Gesuch wurde abgewiesen, und der Genosse Coleridges tröstete sich, indem er jene wunderbaren „Paradis artificiels“ schrieb, deren Geheimnis nur die Opiumesser kennen. 1852 starb er am Schlagfluß. Das einzige lebende Wesen um ihn war eine Katze, der er die seltenste Liebe widmete.

Seine Verbrechen haben sicherlich bedeutenden Einfluß auf seine Kunst ausgeübt. Sie gaben seinem Stil etwas stark Persönliches, das seinen früheren Werken fehlte. In einer Anmerkung zu seiner Dickens-Biographie erwähnt Forster, daß Lady Blessington 1847 von ihrem Bruder, dem Major Power, der in Hobart-Town eine militärische Stellung bekleidete, das Ölporträt einer jungen Dame von seinem kundigen Pinsel erhielt, und man sagt, „er habe es fertig gebracht, den Ausdruck seiner eigenen Verworfenheit in das Gesicht eines hübschen und gutherzigen Kindes zu tragen“. Zola erzählt in einem Roman von einem jungen Menschen, der einen Mord begangen hat und sich dann der Kunst widmet. Er malt grünliche, impressionistische

Porträts von völlig ehrbaren Menschen, die alle eine seltsame Ähnlichkeit mit seinem Opfer zeigen. Mir scheint, die Entwickelung von Wainewrights Stil ist bedeutend feiner und vielsagender. Man kann sich eine starke Persönlichkeit vorstellen, die nur aus Sünde geschaffen ist.

Diese seltsame, bezaubernde Gestalt, die ein paar Jahre hindurch das literarische London blendete und ein so glänzendes Debüt im Leben und in der Literatur machte, ist ohne Frage ein höchst interessantes Problem. W. Carew Hazlitt, sein letzter Biograph, dem ich manche der obigen Tatsachen verdanke, und dessen kleines Buch wirklich in seiner Art äußerst wertvoll ist, glaubt, seine Liebe zur Kunst und Natur sei nichts als Spiel und Anmaßung gewesen, und andere haben ihm jede literarische Bedeutung abgesprochen. Dieser Standpunkt scheint mir oberflächlich oder mindestens verfehlt. Daß jemand ein Giftmörder ist, sagt nichts gegen seine Prosa. Häusliche Tugenden gehen die Kunst nichts an, wenn sie auch Künstlern zweiten Ranges zur Empfehlung gereichen mögen. Mag sein, daß de Quincey seine kritischen Anlagen überschätzte, und ich kann nicht umhin, nochmals hervorzuheben, daß in seinen öffentlich zugänglichen Werken vieles zu gewöhnlich, zu aufdringlich, im schlechten Sinne des Wortes zu journalistisch ist. Hie und da ist sein Ausdruck entschieden vulgär, und

immer fehlt ihm die Selbstzucht des großen Künstlers. Aber einige seiner Fehler entschuldigt die Zeit, in der er lebte, und schließlich hat eine Prosa, die Charles Lamb „großartig“ nannte, kein kleines historisches Interesse. Daß er Kunst und Natur wirklich liebte, scheint mir unzweifelhaft. Verbrechen und Kultur haben nichts, das sich ausschlösse. Wir dürfen die Geschichte nicht umschreiben, um unseren moralischen Sinn zu befriedigen.

Natürlich steht er unserer Zeit zu nahe, um ein endgültiges künstlerisches Urteil über ihn zu fällen. Man kann sich eines Vorurteils gegen einen Mann nicht erwehren, der hätte Lord Tennyson oder Gladstone vergiften können. Jedoch, hätte er ein anderes Kleid getragen, eine andere Sprache gesprochen als wir, hätte er im kaiserlichen Rom gelebt, oder zur Zeit der italienischen Renaissance, oder in Spanien im 17. Jahrhundert, oder irgendwo und irgendwann, nur nicht in England und im 19. Jahrhundert, so könnten wir ohne weiteres ein unbefangenes Urteil über seine Stellung und seinen Wert fällen. Ich weiß, es gibt viele Historiker, oder mindestens Leute, die über Geschichte schreiben, welche es noch immer für notwendig halten, die Moral auf die Geschichte anzuwenden und Lob und Tadel mit der feierlichen Selbstgefälligkeit eines avancierten Oberlehrers zu erteilen. Aber das ist eine törichte Gewohnheit und zeigt nur, daß man den moralischen Instinkt so ausbilden

kann, daß er überall hervorbricht, wo er überflüssig ist. Kein historisch empfindender Mensch denkt daran, Nero zu tadeln, oder Tiberius zu schelten und Cesare Borgia zu verurteilen. Sie sind gleichsam Gestalten eines Schauspiels geworden. Sie erfüllen uns mit Schrecken, Abscheu oder Bewunderung, aber sie verletzen uns nicht. Sie haben keine direkte Beziehung zu uns. Wir haben nichts von ihnen zu fürchten. Sie sind in die Sphäre der Kunst und der Wissenschaft übergetreten, und weder Kunst noch Wissenschaft kennen moralische Urteile. So möge es auch mit Charles Lambs Freund sein. Ich fühle, noch ist er ein wenig zu modern, um mit jenem feinen Sinn unbefangener Neugier behandelt zu werden, dem wir so manche reizvolle Arbeit über die großen Verbrecher der Renaissance verdanken. Doch die Kunst hat ihn nicht vergessen. Er ist der Held in Dickens' „*Hunted Down*", der Varney in Bulwers „*Lucretia*"; und es gewährt Befriedigung, zu wissen, daß wenigstens die Kunst dem Manne huldigte, der durch Schrift, Stift und Gift so mächtig war. Der Dichtung Anregung zu geben, das ist mehr wert als eine Tatsache.

Kritik als Kunst.

Mit einigen Anmerkungen über die Wichtigkeit des Nichtstuns.

Ein Dialog.

Personen: Gilbert und Ernst.

Ort: Die Bibliothek eines Hauses auf Piccadilly mit der Aussicht auf den „Green Park“.

Erster Teil.

Gilbert

(am Klavier).

Worüber lachst du, Ernst?

Ernst

(blickt auf).

Über eine köstliche Geschichte in diesem Band Lebenserinnerungen, den ich auf deinem Tische fand.

Gilbert.

Was für ein Buch ist es? Ah, ich sehe schon. Ich habe es noch nicht gelesen. Ist es gut?

Ernst.

Je nun; ich habe während deines Spiels ein paar Seiten durchblättert und mich ganz gut unterhalten. Freilich liebe ich eigentlich keine modernen Memoiren. Im allgemeinen schreiben nur solche Leute Memoiren, die entweder kein Gedächtnis mehr haben, oder die nie etwas Gedenkenswertes taten. Doch zweifellos erklärt das ausreichend ihre Beliebtheit. Denn das Publikum fühlt sich am wohlsten, wenn eine Mittelmäßigkeit zu ihm redet.

Gilbert.

Ja, das Publikum ist merkwürdig duldsam. Es verzeiht alles, nur nicht das Genie. Doch ich muß gestehen, mir gefallen alle Memoiren. Nicht weniger wegen ihrer Form als wegen ihres Inhalts. In der Literatur ist nackter Egoismus wundervoll. Er bezaubert uns an den verschiedensten Leuten, an Cicero wie Balzac, an Flaubert und Berlioz, an Byron und Mad. de Sévigné. Wo und so oft wir ihn finden — und es geschieht merkwürdigerweise selten genug — begrüßen wir ihn mit Vergnügen und vergessen ihn nicht leicht. Die Menschen werden Rousseau ewig dafür lieben, daß er seine Sünden gebeichtet hat, und zwar keinem Priester, sondern der Welt. Die schlafenden Nymphen, die Cellini für das Schloß des Königs Franz in Erz goß, ja, der grüne und goldene Perseus, der auf der offenen Loggia in Florenz dem Monde das tödliche Schreckbild zeigt, das einst Leben in Stein verwandelte: das alles hat den Menschen nicht so viel Genuß bereitet, wie die Lebensgeschichte, in der der souveräne Schelm der Renaissance das Märchen seines Glanzes und seiner Schande erzählt. Was kümmern uns Meinungen, Charaktere, Taten? Mag ein Skeptiker reden, wie der edle Sieur de Montaigne, oder ein Heiliger, wie der verbitterte Sohn der Monica: Wer uns von seinen eigensten Geheimnissen erzählt, bezaubert unsere Ohren zu hören, unsere Lippen

zu schweigen. Die Methode des Denkens, die der Kardinal Newman vertrat, — wenn anders man den Versuch, geistige Probleme durch Leugnung der Kompetenz des Intellekts zu lösen, Methode nennen kann — wird vielleicht, ja, ich glaube sicher, kein langes Leben fristen. Aber nie wird die Welt müde werden, jene verwirrte Seele auf ihrem Wege von Finsternis zu Finsternis zu begleiten. Die einsame Kirche zu Littlemore, wo „der Hauch des Morgens feucht und der Andächtigen wenige sind", wird ihr stets teuer bleiben, und so oft die Menschen das gelbe Löwenmaul an der Mauer des Trinity College blühen sehen, werden sie des anmutigen Studenten denken, der in der sicheren Wiederkehr der Blumen eine Prophezeiung sah, daß er ewig bei der Gütigen Mutter seiner Tage weilen werde — eine Prophezeiung, deren Erfüllung der Glaube in Weisheit oder Torheit nicht zuließ. Ja, die Selbstbiographie ist unwiderstehlich. Selbst der arme, alberne überspannte Sekretär Pepys*) fand durch sein Plappern den Weg zu den Unsterblichen und im Bewußtsein, daß die Indiskretion der bessere Teil des Wertes ist, drängt er sich unter ihnen: in jenem „rauhen Purpurgewand mit goldenen Knöpfen und gerafften Spitzen", das er uns so gern beschreibt,

*) Anm.: Samuel Pepys, Esq., F. R. S. Admiralitätssekretär unter Karl I. und Jakob II. Die Memoiren erschienen erst 1825, etwa 150 Jahre nach seinem Tode. D. Ü.

vollständig zu Hause, schwätzt er zu seinem und unserem unendlichen Vergnügen von dem indischblauen Unterrock, den er seiner Frau gekauft hat, von dem guten „Schweinsgekröse" und dem „netten französischen Kalbsfrikassee", das er liebte, von seinem Kegelschieben mit Will Joyce, von seiner Jagd nach Schönheiten und davon, wie er eines Sonntags Hamlet rezitierte oder wie er Wochentags die Violine spielte, und noch von vielen anderen schlimmen oder trivialen Dingen.

Auch im wirklichen Leben hat ein solcher Egoismus seine Reize. Wer über andere redet, ist meistens langweilig. Wer von sich erzählt, ist fast immer interessant. Wenn man ihn zuklappen könnte, wie ein Buch, dessen man müde ist, er wäre ganz vollkommen.

Ernst.

In diesem Wenn liegt manches Wahre, würde Touchstone sagen. Aber meinst du im Ernst, daß jeder sein eigner Boswell werden sollte? Was würde aus all den fleißigen Arbeitern, die für Erinnerungen und Biographien sammeln?

Gilbert.

Was ist aus ihnen geworden? Sie sind nicht mehr und nicht weniger als die Pest jeder Zeit. Jeder große Mann hat heute seine Jünger, und immer beschreibt sein Leben — Judas.

Ernst.

Aber mein lieber . . . . .

Gilbert.

Es ist so, leider! Früher erhoben wir unsere Helden zu Göttern, jetzt ziehen wir sie in den Staub der Erde nieder. Volksausgaben großer Bücher können wundervoll sein, aber Volksausgaben großer Männer sind einfach abscheulich.

Ernst.

Darf ich fragen, auf wen du anspielst, Gilbert?

Gilbert.

O, auf alle unsere Literaten zweiten Ranges. Uns überläuft eine Schar von Menschen, die beim Tode eines Malers oder Dichters zugleich mit dem Sargmacher ins Haus stürmen. Sie vergessen, daß ihre erste Pflicht ist, die stumme Person zu spielen. Aber nicht von ihnen laß uns reden. Sie nähren sich nur vom Abfall der Literatur. Der eine holt sich den Staub — der andere die Asche der Toten, doch an die Seele können sie nicht rühren. — Aber jetzt will ich dir Chopin spielen, oder Dvorak. Soll ich dir eine Phantasie von Dvorak vorspielen? Er schreibt leidenschaftlich und seltsam farbenreich.

Ernst.

Nein! Gerade jetzt möchte ich keine Musik

hören. Sie ist viel zu unbestimmt. Übrigens führte ich gestern die Baronin Bernstein zu Tisch. Sonst ist sie reizend, aber gestern bestand sie darauf, über Musik zu reden, als wäre sie in deutscher Sprache geschrieben. Nun mag Musik klingen wie sie will, zum Glück klingt sie nie auch nur entfernt wie deutsch. Einige Formen des Patriotismus sind doch geradezu erniedrigend. Aber nein, Gilbert! nicht mehr spielen. Dreh dich um und sprich mit mir. Laß uns plaudern, bis der weißgehörnte Tag ins Zimmer steigt. Du hast ein wundervolles Etwas in deiner Stimme.

Gilbert
(steht vom Klavier auf).

Ich bin heute nicht in der Stimmung, zu plaudern. Wie häßlich, daß du lachst! Wirklich, ich bin nicht in der Stimmung. Wo sind die Zigaretten? Danke schön. Wie köstlich sind diese Affodills! Wie aus Bernstein und kühlem Elfenbein gedreht. Wie Werke Griechenlands aus bester Zeit. Wie war die Geschichte des büßenden Akademikers, über die du lachtest? Erzähle sie mir. Wenn ich Chopin gespielt habe, meine ich immer, ich hätte über Sünden geweint, die ich nicht beging, und über Tragödien getrauert, die ich nie erlebte. Mir scheint, die Musik wirkt immer so. Sie schafft uns eine Vergangenheit, die wir nicht kannten, und füllt uns an mit dem Gefühl von Leiden,

die unseren Tränen verborgen waren. Ich könnte mir jemanden denken, der das alltäglichste Leben geführt hätte, und bei den Klängen seltsamer Töne plötzlich entdeckte, wie seine Seele ohne sein Wissen durch furchtbare Erfahrungen gegangen wäre und schreckhafte Freuden erlebt hätte, oder wildromantische Liebe gekannt und große Entsagungen.

Drum erzähle mir deine Geschichte, Ernst. Du mußt mich aufheitern.

Ernst.

O, ich wüßte nicht, daß sie irgend bedeutend wäre. Doch mir scheint, sie zeigt vortrefflich, wie wenig im Grunde die ganze Kunstkritik wert ist. Es scheint, daß eine Dame den „büßenden Akademiker, wie du ihn nennst, einmal in allem Ernst gefragt hat, ob sein berühmtes Gemälde — etwa „Frühlingstag bei Whiteley“ oder „Haltestelle des letzten Omnibus“ oder etwas Ähnliches — ganz mit der Hand gemalt sei.

Gilbert.

Und stimmte das?

Ernst.

Du bist unverbesserlich. Aber, im Ernst gesprochen, wozu nützt die Kunstkritik? Warum kann man nicht den Künstler sich selbst überlassen, wenn er will, eine neue Welt zu schaf-

fen, oder wenn nicht, die schon bekannte Welt abzuspiegeln? Ich denke, wir wären ihrer längst müde, wenn nicht die Kunst sie mit ihrem feinen Sinn für Auswahl gleichsam für uns reinigte und auf Augenblicke vollkommen machte. Mir scheint, die Phantasie umkleidet sich mit Einsamkeit (wenigstens sollte sie es) und schafft am liebsten in Schweigen und Absonderung. Warum den Künstler mit dem lauten Geschrei der Kritik stören? Wie sollte es denen, die nicht schaffen können, anstehen, den Wert schöpferischer Arbeit abzuschätzen? Was können sie davon verstehen? Und ist eines Mannes Werk verständlich, so ist die Erklärung unnötig — —

Gilbert.

Und ist sein Werk unverständlich, so ist es ruchlos, es zu erklären.

Ernst.

Das habe ich nicht gesagt.

Gilbert.

Ah, aber du hättest es sagen sollen. Uns sind heute so wenig Geheimnisse geblieben, daß wir keines entbehren können. Die Anhänger der Browning-Gesellschaft, scheint mir, erklären wie die Theologen der *Broad Church*-Partei oder die Verfasser der *Walter Scotts Great Writers' Series* so lange an ihrer Gottheit herum, bis nichts mehr übrig bleibt. Wo

wir hofften, in Browning einen Mystiker zu haben, versuchten sie zu zeigen, daß er nur unklar stammelte. Wo wir glaubten, er habe etwas zu verbergen, bewiesen sie, daß er kaum etwas zu offenbaren hatte. Doch ich rede nur von seinen einzelnen Werken. Als Gesamtheit betrachtet, war er groß. Er gehörte nicht zu den Olympiern und hatte alle Schwächen eines Titanen. Er konnte nicht überschauen, und selten nur fand er seine Melodie. Sein Werk trägt die schlimmen Spuren von Kampf und gewaltsamer Anspannung. Sein Weg führte nicht aus der Erregung zur Gestaltung, sondern vom Gedanken zum Chaos. Und doch war er groß. Man hat ihn einen Denker genannt, und sicher dachte er stets, und immer dachte er laut. Aber nicht der Gedanke bezauberte ihn, sondern nur der Prozeß des Denkens. Er liebte die Maschine, nicht, was die Maschine schafft. Der Weg, auf dem der Narr zu seiner Narrheit kommt, war ihm so reizvoll, wie des Weisen letzte Weisheit. Der feine Mechanismus des Geistes bezauberte ihn so sehr, daß er die Sprache schmähte und sie als unvollkommenes Ausdrucksmittel ansah. Der Reim ist im welligen Hügellande der Muse ein herrliches Echo, das, seiner eigenen Stimme nachschaffend, Antwort tönt. Er ist in den Händen des wirklichen Künstlers nicht bloß ein formales Element metrischer Schönheit, sondern er wird zum vergeistigten Träger des Gedankens und der Leidenschaft,

der eine neue Stimmung schaffen kann und einen frischen Strom des Denkens entfesselt. Oder er öffnet durch die bloße Schönheit und Gewalt des Klanges goldne verschlossene Türen, an die auch die Göttin Phantasie vergebens klopfte. Er erhebt des Menschen Stammeln zur Sprache der Götter. Aber in Brownings Händen wurde diese einzige Saite, die wir der Leyer der Griechen hinzufügten, wurde der Reim zum grotesken, häßlichen Mantel, mit dem er bisweilen gleich einem schechten Komödianten in der Dichtung Maskerade spielt. Es gibt Augenblicke, wo er uns durch schreckliche Mißtöne verwundet. Ja, wenn er die Saiten seiner Leyer zerreißen muß, um zu seiner Musik zu kommen, so zerreißt er sie, und nun schlagen sie in Mißakkorden hin und her, und es kommt keine griechische Cicade, um sich auf das Horn seiner Leyer zu setzen und mit den Tönen schwingender Flügel den Rhythmus vollkommen, die Sprünge weniger rauh zu machen. Und doch war er groß. Und ob er auch die Sprache in unedlen Lehm verwandelte, er formte aus ihr Männer und Frauen, die leben. Seit Shakespeare kam keiner Shakespeare so nahe wie er. Konnte Shakespeare mit Millionen Lippen singen, so konnte Browning mit tausend Munden stammeln. Noch jetzt, da ich rede und nicht gegen ihn, sondern für ihn rede, gleiten durch diese Räume die Wesen, die er erschuf. Dort schleicht Fra Lippo Lippi, und seine

Wangen glühen vom heißen Kusse eines Mädchens. Dort steht der finstre Saul, und in seinem Turban glänzen die königlichen Saphire. Mildred Thresham ist da und, gelb vor Haß, der spanische Mönch und Blougram, Ben Esra und der Bischof von St. Praxed. Setebos' Brut lallt dort im Winkel, und Sebaldus hört Pippa vorübergehen und er schaut in Ottimas hagres Gesicht, und Ekel erfaßt ihn vor ihr, vor seiner Sünde, vor sich. Bleich, wie sein weiß-seidenes Wams, schaut mit verträumten Verräteraugen der König auf Strafford, den Allzugetreuen, der nun seinem Schicksal entgegengeht. Andrea schaudert, da er den Pfiff seiner Vettern im Garten hört, und gebietet seinem herrlichen Weibe, hinabzusteigen.

Ja, Browning war groß. Und wie wird er im Gedächtnis der Menschen leben? Als Dichter? O nein, nicht als Dichter! Man wird von ihm reden, als von einem, der Erzählungen schrieb, und unter ihnen wird er vielleicht der erste sein. Sein Sinn, dramatische Situationen zu erraten, ist ohnegleichen, und fand er auch nicht auf seine eigenen Fragen die Antwort, so verstand er doch, Probleme aufzustellen; und was kann ein Künstler mehr tun? Als Bildner von Charakteren steht er als nächster hinter dem, der Hamlet schuf. Wäre er klar gewesen, er hätte neben ihm thronen können. Der einzige, der würdig ist, an dem Saum seines Kleides zu rühren, ist George Meredith. Meredith ist ein

Browning in Prosa. Doch auch Browning! Ihm war der Vers ein Mittel, Prosa zu schreiben.

Ernst.

Es liegt etwas Wahres in deinen Worten, aber es liegt nicht alles in ihnen. In mancher Hinsicht bist du ungerecht.

Gilbert.

Es ist schwer, gegen das, was man liebt nicht ungerecht zu sein. Doch laß uns zu unserem besonderen Ausgangspunkt zurückkehren. Was sagtest du doch?

Ernst.

Ganz einfach: daß es in den besten Zeiten künstlerischer Kultur keine Kunstkritik gegeben hat.

Gilbert.

Ich glaube, die Bemerkung habe ich schon gehört, Ernst. Sie hat alle Lebenskraft eines Irrtums und alle Anhänglichkeit eines lästigen alten Freundes.

Ernst.

Sie ist wahr! Ja, du brauchst nicht so mutwillig mit dem Kopf zu schütteln. Sie ist völlig wahr! In den besten Tagen der Kunst gab es keine Kunstkritik. Der Bildhauer schlug aus dem Marmorblock den großen, weißgliedrigen Hermes, der in ihm schlief. Töner und Vergolder gaben der Statue Farbe und Leben, und

wenn die Welt sie sah, betete sie an und verstummte. Er goß das glühende Erz in die Form von Lehm, der Strom roten Metalls erstarrte in edlen Wölbungen und erhielt die Form der Gottesgestalt. Mit farbigem Schmelz oder geschliffenen Steinen gab er blinden Augen Gesicht und Leben. Unter seinem Grabstichel kräuselten sich die dunklen Locken. Und wenn dann der Sohn der Leto im dämmrig farbigen Tempel oder in sonnendurchfluteter Säulenhalle auf seinem Piedestale stand, dann ward allen, die vorübergingen ἁβρῶς βαίνοντες διὰ λαμπροτάτου αἰθέρος eine neue Macht kund, die in ihr Leben griff, und sie gingen wie im Traum oder mit dem Gefühl fremdartiger, jäher Freude heim oder an die Arbeit ihres Tages. Vielleicht auch zogen sie aus den Toren der Stadt hinaus auf die Wiese der Nymphen, wo der junge Phädrus badete, und wenn sie dort auf weichem Grase lagen, zu Füßen großer Platanen, die im Winde flüsterten, oder unter blühendem Agnus castus, dann sannen sie über die Wunder der Schönheit und verstummten vor nie gefühlter Scheu. Damals war der Künstler frei. Aus dem Bette des Flusses nahm er den feinen Ton und formte in seinen Händen mit einem Stabe aus Holz oder Bein so köstliche Gestalten, daß das Volk sie den Toten als Spielzeug ins Grab gab; und wir finden sie heute in den staubigen Gräbern auf dem gelben Hügelhange von Tanagra. Noch tragen sie das matte Gold und das bleichende Rot auf Haar und

Lippen und Gewand. Auf den frischen Bewurf einer Wand, der mit leuchtendem Bleirot gefärbt oder mit Milch und Safran gemischt war, malte er sie, die mit müden Füßen auf dem weißgestirnten Purpurgrund der Asphodeloswiese wandelte, sie, in deren Augen der ganze Trojanische Krieg beschlossen lag, Polyxena, Priamos' Tochter; oder er bildete Odysseus, den weisen, den listigen, wie er sich mit engen Stricken an den Mastbaum fesseln ließ, um ungefährdet dem Sang der Sirenen lauschen zu können, oder wie er am klaren Wasser des Acheron wandelte, wo die Geister der Fische über den Kieselgrund huschten: oder er zeigte die Perser, die, bekleidet mit Hosen und Mitra, bei Marathon vor den Griechen flohen, oder die Galeeren, die mit ehernen Schnäbeln in der kleinen Bucht von Salamis aufeinanderprallten. Er zeichnete mit dem Silberstift oder mit Kohle auf Pergament und künstlich behandeltes Cedernholz. Auf Elfenbein und auf rosafarbenen Ton malte er mit Wachs, das er in Olivenöl löste und mit heißem Eisen fixierte. Holz und Marmor und Leinwand schuf er zu Wundern um, wenn er mit seinem Pinsel darüber hinflog. Da aber das Leben sein eigenes Bildnis sah, verstummte es und wagte nicht, zu reden. Ja, alles Leben gehörte ihm zu eigen, von dem Händler auf dem Markte bis zum Hirten, der im Mantel auf dem Hügel lag, von den Nymphen im Lorbeerbusch und dem Faun, der am Nachmittage die Flöte

bläst, bis zu dem König, den auf ölglänzenden Schultern in langer, grün verhangener Sänfte Sklaven trugen und mit Pfauenwedeln fächelten. Männer und Frauen, auf deren Antlitz Schmerz oder Freude lag, zogen vor ihm vorüber. Er aber sah sie, und ihr Geheimnis ward das seine. Durch Form und Farbe schuf er eine Welt.

Aber auch die kleinste Kunst war sein Reich. Er hielt die Gemme gegen das wirbelnde Rad, der Amethyst ward zum purpurnen Lager des Adonis, und quer durch den geäderten Sardonyx jagte Artemis mit ihren Rüden. Er hämmerte Rosen aus Gold und wand sie zusammen zum Halsschmuck oder zur Armspange. Er hämmerte goldene Kränze für des Siegers Helm, oder Flimmerbesatz für tyrische Kleider oder Totenmasken der Könige. Auf dem Gehäuse des silbernen Spiegels grub er Thetis ein, die die Nereïden halten, oder die liebeskranke Phaidra mit ihrer Amme, oder Persephone, die, des Gedenkens müde, Mohnköpfe in ihre Haare flicht. In seinem Schuppen saß der Töpfer, und unter seinen Händen wuchs die Vase von der stillen Scheibe empor. Fuß und Stil und Henkel zierte er dann mit Mustern anmutiger Olivenblätter, mit großem Akanthus oder mit Reihen schwellender, überschäumender Wogen. Dann malte er rote und schwarze Gestalten: Jünglinge im Ringkampf oder im Wettlauf, Helden in voller Rüstung mit wappengeschmückten Schilden und seltsamen Visieren, die auf muschelförmigem

Wagen stehen und sich über die bäumenden Rosse beugen, Götter beim Mahl oder Wunder verrichtend, Heroen in ihrem Siegesglanz und in ihren Leiden. Oder er ätzte mit dünnen roten Linien auf weißem Grunde den harrenden Bräutigam ein und die Braut und Eros, der sie umflattert gleich einem Engel Donatellos, — ein kleines lachendes Wesen mit goldenen oder blauen Flügeln. Auf die gewölbte Seite schrieb er dann wohl den Namen seines Freundes, und die Worte ΚΑΛΟΣ ΑΛΚΙΒΙΑΔΗΣ oder ΚΑΛΟΣ ΧΑΡΜΙΔΗΣ erzählen uns die Geschichte seiner Tage. Aber auf dem Rand der weiten, flachen Schale zeichnete er den rasenden oder den ruhenden Löwen, wie seine Phantasie es wollte. Von dem zierlichen Salbfläschchen lacht Aphrodite uns an, die sich schmückt, und, umgeben von nackten Mänaden, tanzt Dionysos mit bloßen weinfeuchten Füßen um den Mischkrug, während gleich einem Satyr der alte Silen sich auf schwellenden Fellen spreizt, oder den magischen Thyrsos schwingt, den ein verwitterter Tannenzapf krönt und dunkles Efeulaub umwindet. Und niemand kam, den Künstler in seinem Werk zu stören. Kein leichtfertiges Geschwätz verwirrte ihn. Er wurde nicht durch Meinungen belästigt. Am Ilyssos, mein lieber Gilbert, gab es keine törichten Kunstkongresse, die den Provinzen den Provinzialismus brachten, und die Mittelmäßigkeit lehrten, wie sie schelten konnte. Am Ilyssos gab es keine langweiligen

Kunstzeitschriften, in denen die Unermüdlichen von Dingen schwätzen, die sie nicht verstehen. An den schilfbewachsenen Ufern jenes kleinen Flusses machte sich kein Journalismus lächerlich, indem er die Stimme des Urteils für sich in Anspruch nahm, während er im Dock sein Daseinsrecht zu beweisen hätte. Die Griechen kannten keine Kunstkritik.

Gilbert.

Mein lieber Ernst, du bist köstlich; aber deine Ansichten sind schrecklich verkehrt. Ich fürchte, du hast auf die Reden eines Älteren gehört. Das ist immer gefährlich, und wenn du es zur Gewohnheit werden läßt, so wirst du finden, daß es jede geistige Entwickelung hemmt. Es ist nicht meine Sache, den Journalismus zu verteidigen. Er rechtfertigt sich selbst nach dem großen Darwinschen Gesetz der Auslese: das Gemeinste überlebt. Ich habe es nur mit der Literatur zu tun.

Ernst.

Und welcher Unterschied herrscht zwischen Journalismus und Literatur?

Gilbert.

O, die Journalisten kann man nicht lesen, und die Literatur liest man nicht. Das ist der ganze Unterschied. Aber deine Behauptung, die Griechen hätten keine Kunstkritik gehabt —

dessen sei versichert — ist einfach widersinnig. Man könnte richtiger sagen: die Griechen waren ein Volk von Kunstrichtern.

Ernst.

Wirklich?

Gilbert.

Ja, ein ganzes Volk von Kunstrichtern. Doch ich möchte die köstliche Phantasie nicht vernichten, die du von den Beziehungen hellenischer Künstler zum kritischen Geist ihrer Zeit entworfen hast. Ausführlich zu schildern, was sich nie ereignete, ist nicht nur die Aufgabe des Geschichtsschreibers, sondern das unveräußerliche Recht jedes wirklichen Kulturmenschen. Ich denke noch weniger daran, Gelehrsamkeit auszukramen. Das ist entweder Anmaßung des Narren, oder der Beruf der geistig Untätigen. Die sogenannte bildende Unterhaltung aber ist nichts als ein törichter Versuch noch törichterer Philanthropen, den gerechten Groll der niedrigsten Gesellschaftsschichten zu entwaffnen. — Nein! Ich will dir einen tollen scharlachnen Übermut Dvoraks spielen. Die bleichen Gebilde der Teppiche lächeln uns an, und die schweren Lider meines Bronce-Narkissos sind zum Schlafe geschlossen. Laß uns nicht so feierlich reden. Ich weiß nur zu gut, daß wir in einer Zeit leben, wo nur die ödesten Köpfe ernst genommen werden, und ich lebe in ewiger Furcht, man könnte mich einmal nicht mißverstehen. Bringe

mich nicht in die erniedrigende Lage, dir nützliche Belehrung geben zu müssen. Unterricht ist etwas Wundervolles. Aber von Zeit zu Zeit sollte man sich daran erinnern, daß nichts wissenswert ist, was man lehren kann. — Durch die Spalte der Vorhänge sehe ich den Mond wie ein ausgeschnittenes Stück Silber. Gleich goldenen Bienen umschwärmen ihn die Sterne, und der Himmel ist ein harter, hohler Saphir. Laß uns in die Nacht hinausgehen. Denken ist herrlich — aber herrlicher ist das Abenteuer. Wer weiß? Vielleicht treffen wir gar Prinz Florizel von Böhmen und hören die schöne Cubanerin, die uns zuruft, sie sei nicht, was sie scheine.

Ernst.

Du bist furchtbar launisch. Ich bestehe darauf, mit dir über dieses Thema zu reden. Du sagtest, die Griechen seien ein Volk von Kunstrichtern gewesen. Was haben sie uns an Kunstkritik überliefert?

Gilbert.

Mein lieber Ernst! Wäre auch nicht das kleinste Stück von Kunstkritik aus hellenischer oder hellenistischer Zeit auf uns gekommen, es wäre darum nicht minder wahr, daß die Griechen ein Volk von Kunstrichtern waren. Sie haben die Kunstkritik erfunden, wie sie jede Kritik erfanden. Denn was verdanken wir im Grunde den Griechen? Doch wohl den kritischen

Geist! Und diesen kritischen Geist, den sie in Fragen der Religion und Wissenschaft, der Ethik und Metaphysik, der Politik und Erziehung betätigten, ihn wandten sie auch auf die Kunst an. Ja, in den beiden höchsten und wichtigsten Künsten haben sie uns das fehlerloseste kritische System hinterlassen, das die Welt je gesehen hat.

Ernst.

Und was nennst du die höchsten und wichtigsten Künste?

Gilbert.

Das Leben und das Schrifttum. Das Leben und den höchsten Ausdruck des Lebens. — Die Grundsätze des Lebens, wie sie die Griechen aufstellen, können wir nicht mehr befolgen; denn wir leben in einer Zeit, die durch falsche Ideale verderbt ist. Die Grundsätze, die sie für das Schrifttum aufstellen, sind oft so fein, daß wir sie kaum verstehen. Sie erkannten, daß die vollkommenste Kunst die ist, die das Leben in all seiner unendlichen Mannigfaltigkeit widerspiegelt. Daher brachten sie die Kritik der Sprache — betrachtet einzig als Werkzeug jener Kunst — auf eine Höhe, die wir mit unserem Betonungssystem, das sich auf sinngemäßen oder durch die Gefühlsstärke bedingten Nachdruck stützt, kaum — wenn überhaupt — erreichen können. Sie studierten, um ein Beispiel

zu geben, den rhythmischen Gang der Prosa so wissenschaftlich, wie ein moderner Musiker Harmonienlehre und Kontrapunkt studiert, und zwar — das brauche ich kaum zu sagen — mit einem viel schärferen ästhetischen Instinkt. Sie hatten recht darin, wie sie in allem recht hatten. Seit der Erfindung des Drucks, und seit sich die schlimme Gewöhnung des Lesens in den mittleren und unteren Schichten des Volkes verbreitet hat, wendet sich das Schrifttum immer mehr ans Auge und immer weniger ans Ohr. Und doch ist gerade das Ohr der Sinn, dem es — vom Standpunkte der Kunst aus betrachtet — gefallen sollte, und dessen Gesetzen gefälliger Schönheit es sich zu fügen hätte. Selbst die Bücher Paters, der doch wohl der größte lebende Meister englischer Prosa ist, gleichen oft eher einem Mosaik, als einem musikalischen Satz. Hier und da entbehren sie des wahren rhythmischen Lebens in der Wortfolge und sie ermangeln jener feinen Freiheit und jener Stärke der Wirkung, die ein solches rhythmisches Leben hervorruft. Freilich! Wir haben ja das Schreiben zur entgültigen Methode künstlerischen Schaffens gemacht. Die Griechen behandelten es im Gegenteil nur als eine Form der Aufzeichnung. Ihr Prüfstein war stets das gesprochene Wort in seinen rhythmischen und musikalischen Werten. Die Stimme war der Träger der Mitteilung, das Ohr der Kritiker. Ich habe oft darüber nachgedacht, ob nicht die Erzählung

von der Blindheit Homers nur ein künstlerischer Mythus sei, den man in kritischen Tagen schuf. Er sollte uns nicht nur daran mahnen, daß ein großer Dichter immer zugleich ein Seher ist, der weniger mit den Augen des Körpers als mit den Augen der Seele sieht, sondern auch daran, daß er ein wahrer Sänger ist, der seinen Sang aus Tönen baut, und jeden Vers so lange wiederholt, bis er das Geheimnis seiner Melodie erfaßt hat und im Dunkel Worte singt, deren Flügel aus Licht gewoben sind. Sicher aber war bei Englands großem Dichter seine Blindheit eine, wenn nicht die Ursache für den majestätischen Gang und tönenden Glanz seiner späteren Verse. Als Milton nicht mehr schreiben konnte, da hub er an zu singen. Erst als er blind war, schuf er, wie alle schaffen sollten, nur mit der Stimme. So wurde, was in früheren Tagen ein Rohr oder eine Flöte war, zu der gewaltigen, vielstimmigen Orgel, dessen reiche, widerhallende Tonfülle ganz die Majestät homerischer Verse zeigt, wenn sie auch auf die Leichtigkeit und Beweglichkeit jener verzichtet. Sie ist das unverlierbare Erbe englischer Dichtung geworden. Sie tönt durch alle Zeiten, weil sie über ihnen tönt. Sie verharrt ewig bei uns, weil sie unsterblich ist in ihrer Form. Ja, das Schreiben hat dem Schrifttum viel geschadet. Wir müssen zur Stimme zurück, sie muß unser Prüfstein werden. Dann werden wir vielleicht einige der Feinheiten griechischen Kunstrichtertums würdigen können.

Jetzt können wir es nicht. Bisweilen, wenn ich ein Stück Prosa geschrieben habe und bescheiden genug bin, es für fehlerlos zu halten, überkommt mich plötzlich der schreckliche Gedanke, ich könnte mich einer verpönten Weichlichkeit schuldig gemacht und trochäische oder tribrachysche Rhythmen gebraucht haben. Dieses Verbrechen geißelt mit gerechter Strenge ein gelehrter Kritiker der Augusteischen Zeit an dem glänzenden und ein wenig paradoxen Hegesias. Mich überläuft es kalt bei dem bloßen Gedanken, und dann frage ich mich, ob der ganze moralische Einfluß jenes Schriftstellers, der kürzlich ohne Erbarmen für die Ungebildeten behauptete, drei Viertel des Lebens lägen im Betragen, eines Tages verloren gehen könnte, wenn man entdeckte, daß er seine Päane falsch stellte.

Ernst.

Ah, aber jetzt wirst du cynisch.

Gilbert.

Wer sollte nicht cynisch werden, wenn man ihm in allem Ernst sagt, die Griechen hätten keine Kunstkritik gekannt? Ich würde es verstehen, wollte jemand behaupten, die schöpferische Kraft der Griechen habe sich in der Kritik aufgerieben, aber ich verstehe nicht, daß das Volk, dem wir den kritischen Geist verdanken, keine Kritik gekannt haben soll. Du wirst von mir nicht verlangen, dir einen Überblick über die griechische Kunstkritik von

Plato bis Plotinus zu geben. Dazu ist die Nacht zu schön, und wenn der Mond uns hörte, er würde noch mehr Asche auf sein Haupt streuen. Aber denke doch nur an das eine kleine Stück Vollkommenheit ästhetischer Kritik, an Aristoteles' Poetik! Es ist unvollkommen in der Form, denn es ist schlecht geschrieben. Vielleicht sind es nichts als kurze Notizen, hingeworfen für eine Vorlesung über die Kunst, vielleicht sind es lose Fragmente eines größeren Buches. Aber in Haltung und Methode ist es geradezu vollkommen. Den ethischen Einfluß der Kunst, ihre Bedeutung für die Kultur und ihre Wichtigkeit für die Bildung des Charakters — das hatte Plato für alle Zeiten abgetan. Hier wird die Kunst nicht vom Standpunkte der Moral aus betrachtet, sondern vom Standpunkte der Ästhetik. Natürlich hatte auch Plato vieles rein Künstlerische behandelt, wie die Bedeutung der Einheit in einem Kunstwerk, ihre Notwendigkeit für Tonklang und Harmonie, den ästhetischen Wert der Erscheinungswelt, die Beziehungen sichtbarer Kunst zur Außenwelt und die Beziehungen von Dichtung und Wahrheit. Vielleicht erregte er zuerst in des Menschen Seele jene Sehnsucht, die noch immer keine Erfüllung fand, die Sehnsucht, zu erfahren, was die Schönheit mit der Wahrheit verbindet, um die Stellung zu erkennen, die die Schönheit in der moralischen und vernünftigen Ordnung des Kosmos einnimmt. Mögen

auch die Probleme des Idealismus und Realismus in der metaphysischen Welt abstrakten Seins, wo er sie aufstellt, manchem leer und ergebnislos erscheinen, aber übertrage sie auf die Welt der Kunst, und du wirst finden, daß sie noch immer lebendig und voll Sinn und Bedeutung sind. Es könnte sein, daß Plato als Kritiker der Schönheit eine Zukunft hat, und daß wir eine neue Philosophie fänden, wenn wir seiner Gedankensphäre einen neuen Namen gäben. Aristoteles jedoch hatte es wie Goethe zunächst mit der Kunst in ihren wirklichen Daseinsformen zu tun. Er nimmt zum Beispiel die Tragödie, untersucht ihr Werkzeug, die Sprache; ihren Gegenstand, das Leben; die Art ihres Ganges, nämlich die Handlung; die Bedingungen ihrer Offenbarung, nämlich die Darstellung auf einem Theater; ihren logischen Bau, die Verwickelung, und ihre endliche ästhetische Wirkung, die sich an den Schönheitssinn wendet und durch Erregung von Schrecken und Mitleid erreicht wird. Jene Reinigung und Vergeistigung der Natur, die er Κάθαρσις nennt, ist wesentlich ästhetischer Natur. Das sah schon Goethe. Sie liegt nicht auf sittlichem Gebiet, wie Lessing glaubte. Aristoteles beschäftigt sich in erster Linie mit dem Eindruck, den ein Kunstwerk hervorruft. Er zergliedert diesen Eindruck, um seine Ursache zu finden und zu erkennen, wie er zustande kommt. Er weiß als Physiologe und Psychologe, daß eine Kraft nur gesund

bleibt, wenn sie ausgelöst und geübt wird. Den Keim einer Leidenschaft in sich bergen und sie nicht auslösen, das heißt sich selbst begrenzen und verstümmeln. Das mimische Schauspiel des Lebens, das die Tragödie uns bietet, reinigt die Brust von vielem „verderblichen Stoff“. Sie bietet den Gefühlen große und würdige Gegenstände, und so reinigt und vergeistigt sie den Menschen. Ja, sie vergeistigt ihn nicht nur, sondern weiht ihn auch ein in edle Empfindungen, die ihm bisher vielleicht unbekannt waren. Denn mir schien oft, das Wort Κάθαρσις habe eine ganz bestimmte Beziehung zum Akt der Einweihung, wenn das nicht gar, wie ich bisweilen glauben möchte, an dieser Stelle seine wahre und einzige Bedeutung ist. Natürlich ist das nur ein Umriß des Buches. Aber du siehst, welch vollkommenes Stück Kunstkritik wir hier haben. Und in der Tat: hätte jemand, der kein Grieche war, die Kunst so gut zergliedern können? Nach dem Lesen wundert man sich nicht mehr darüber, daß Alexandria in solchem Umfange die Kunstkritik pflegte, und daß die künstlerischen Geister jener Zeit jede Frage des Stils und des Ausdrucks untersuchten, daß sie über die großen akademischen Malerschulen stritten, über die Schule von Sikyon, die die würdigen Überlieferungen alten Stiles zu bewahren trachtete, oder über die Naturalisten und Impressionisten, die darnach strebten, wirkliches Leben wiederzugeben, oder über die idealisierenden Züge im

Porträt, oder den Wert des Epos in einer so vorgeschrittenen Zeit, wie es die ihrige war, oder über das eigentliche Schaffensgebiet des Künstlers. O, ich fürchte, auch die unkünstlerischen Geister jener Tage machten sich in Kunst und Schrifttum breit. Denn die Anklagen wegen Plagiats nahmen kein Ende, und solche Anklagen fließen entweder von den dünnen, farblosen Lippen der Impotenz, oder aus den komischen Mäulern solcher, die nichts Eigenes zu sagen haben, aber die da meinen, sie könnten in den Ruf des Reichtums kommen, wenn sie hinausposaunen, man habe sie bestohlen. Und ich versichere dich, Ernst, die Griechen schwätzten ebensoviel über die Maler, wie wir es heute tun. Sie hatten ihre Privatmeinungen, ihre Ausstellungen (Eintritt eine Mark), ihre Kunst- und Kunstgewerbevereine, praeraphaelitischen Strömungen und ihre naturalistische Epoche, ihre Vorlesungen und Aufsätze über die Kunst, Kunsthistoriker und Archäologen und was noch sonst dazu gehört. Aber, was sage ich, selbst die Theaterdirektoren nahmen auf ihren Tournees ihre Kritiker mit und zahlten beträchtliche Honorare für Auflobungsartikel. Was überhaupt bei uns modern ist, verdanken wir den Griechen. Was bei uns veraltet ist, verdanken wir dem Mittelalter. Die Griechen haben uns das ganze System der Kunstkritik gegeben. Wie fein ihr kritischer Sinn war, das können wir aus der Tatsache schließen, daß sie, wie ich schon

sagte, ihre Kritik hauptsächlich an der Sprache übten. Denn im Vergleich mit der Sprache ist das Material des Malers oder Bildhauers beschränkt und gering. Die Sprache hat nicht nur Töne, so lieblich wie die der Leier oder der Laute, Farben, so reich und lebendig wie irgendwelche, die die Leinwand eines Venetianers oder Spaniers zieren, plastische Form, so stark und sicher, wie sie nur je sich in Bronce oder im Stein offenbarte; ihr gehörten auch Gedanken und Leidenschaften und Geistigkeit, und diese gehören ihr allein. Hätten die Griechen keine Kritik geschaffen, außer ihrer Kritik der Sprache, sie blieben doch die größten Kunstrichter der Welt. Wer die Gesetze der höchsten Kunst kennt, kennt die Grundsätze aller Künste.

Aber der Mond birgt sich hinter schwefelgelben Wolken. Aus lohgelber Mähne blitzt er wie das Auge eines Löwen. Er fürchtet, ich könnte anfangen, dir von Lukian und Longin, von Quinctilian und Dionysios, von Plinius und Fronto und Pausanias zu erzählen. Denn sie alle redeten oder schrieben im Altertum über die Kunst. Aber er sei unbesorgt. Ich bin meiner Wanderung in die dunklen, dumpfen Abgründe der Tatsachen herzlich müde. Mir bleibt jetzt nur noch die göttliche einzige μονόχρονος ἡδονή einer — neuen Zigarette. Zigaretten haben wenigstens einen Reiz: sie lassen unbefriedigt.

Ernst.

Nimm eine von meinen. Sie sind recht

gut. Ich beziehe sie direkt aus Kairo. Unsere Attachés taugen wenigstens dazu, ihre Freunde mit gutem Tabak zu versorgen. Und da sich der Mond verbirgt, laß uns noch ein wenig plaudern Ich bin auch bereit, zuzugeben, daß ich in allem unrecht hatte, was ich über die Griechen sagte. Wie du sagst: sie waren ein Volk von Kunstrichtern. Ich gebe das zu, und ich bedaure sie ein wenig. Denn die schöpferische Kraft steht über der kritischen. Man kann sie eigentlich gar nicht vergleichen.

Gilbert.

Der Gegensatz zwischen beiden ist ganz willkürlich. Es gibt gar kein künstlerisches Schaffen, das den Namen verdiente ohne kritische Tätigkeit. Du sprachst vorhin von jenem feinen und zarten Sinn für Unterscheidung und Auswahl, durch den der Künstler das Leben für uns umschafft und ihm auf Augenblicke Vollkommenheit leiht. Nun, dieser Sinn für Auswahl, dieser feinfühlige Takt im Weglassen ist nichts anderes als der kritische Geist in einer seiner eigensten Offenbarungen, und wer ihn nicht besitzt, kann nie etwas Künstlerisches schaffen. Arnolds Definition der Dichtung als einer Kritik des Lebens war vielleicht nicht allzuglücklich in ihrer Form, aber sie zeigt, wie treffend er die Wichtigkeit kritischer Auswahl in allen schöpferischen Künsten erkannt hatte.

Ernst.

Ich sollte meinen, daß große Künstler unbewußt arbeiten, daß sie „klüger sind, als sie ahnen“, wie Emerson einmal bemerkt, wenn ich mich recht erinnere.

Gilbert.

Das ist ein Irrtum, Ernst, wirklich! All die zarte Arbeit der Phantasie ist bewußt und gewollt. Kein Dichter singt, weil er singen muß, wenigstens kein großer Dichter. Ein großer Dichter dichtet, weil er es will. So ist es jetzt, so war es stets. Wir neigen mitunter zu dem Glauben, daß die Stimmen beim Sonnenaufgang aller Dichtung einfacher, frischer, natürlicher erklangen als heute, und daß die Welt, wie sie die ersten Dichter sahen und in der sie lebten, einen eigenen dichterischen Hauch hatte und beinahe unverändert in ihre Sänge übergehen konnte. Jetzt liegt tiefer Schnee auf dem Olympos, und seine steilen, zerrissenen Hänge sind düster und unfruchtbar; aber einst, so glauben wir, streiften die Silberfüße der Musen duftigen Tau von den Blüten am Morgen, und des Abends kam Apollo und sang den Hirten im Tale. Doch da leihen wir nur entschwundenen Zeiten, was wir für uns ersehnen oder zu ersehnen vermeinen. Da geht unser historischer Sinn in die Irre Jedes Jahrhundert, das Dichtung schafft, ist ein künstliches Jahrhundert, und was als das natürlichste und einfachste

Gewächs einer Zeit erscheint, ist immer das Ergebnis bewußten Wollens. Glaube mir, Ernst, es gibt keine Kunst ohne Bewußtheit; Bewußtheit aber und der Geist der Kritik sind ein und dasselbe.

Ernst.

Ich verstehe, was du meinst, und es liegt etwas Wahres darin. Nur mußt du doch zugeben, daß die großen Dichtungen der frühesten Zeit, die einfachen und namenlosen Sammeldichtungen eher das Werk der Phantasie einer Volksseele waren, als das Werk einzelner Dichter.

Gilbert.

Nicht, als sie Dichtung wurden; nicht, als sie die schöne Form erhielten. Denn es gibt keine Kunst, wo es keinen Stil gibt, und keinen Stil, wo es keine Einheit gibt; Einheit aber schafft der einzelne. Zweifellos fand Homer alte Balladen und Erzählungen vor, wie Shakespeare Chroniken, Schauspiele, Novellen. Mit diesen arbeitete er, aber sie waren nichts als roher Stoff. Er griff sie auf und formte sie zum Sange. Sie waren aus Tönen gebaut,

> . . . und also nicht gebaut,
> und drum gebaut für alle Zeiten.

Je länger man das Leben und die Kunst betrachtet, um so sicherer erkennt man, wie hinter allem Wunderbaren der einzelne steht; wie nicht der Augenblick den Menschen schafft, sondern der Mensch seine Zeit. Ja, ich möchte

glauben, daß jede Sage und Legende, die uns aus dem Staunen, dem Schrecken, der Phantasie eines Stammes, eines Volkes entsprungen scheint, von allem Anfang an die Schöpfung einer einzelnen Seele war. Schon die eigentümlich beschränkte Zahl von Sagen scheint mir darauf hinzuweisen. Doch laß uns nicht zu Fragen der vergleichenden Mythologie hinüberschweifen. Wir wollen uns an die Kritik halten. Und was ich klarlegen will, ist dieses: In einer Zeit, die keine Kritik kennt, ist die Kunst entweder verknöchert, an Kasten gebunden, beschränkt auf die Nachbildung feststehender Typen, oder sie fehlt ganz. Wohl gab es kritische Zeiten, die im gewöhnlichen Verstande des Wortes nicht schöpferisch waren; Zeiten, in denen des Menschen Geist die aufgespeicherten Schätze zu ordnen suchte, Gold von Silber, Silber von Blei zu sondern hatte, in denen er seine Juwelen zählte, seinen Perlen Namen gab; aber nie gab es schöpferische Zeiten, die nicht zugleich kritisch waren. Denn der kritische Geist ist es, der neue Formen schafft. Das Schaffen neigt dazu, sich zu wiederholen. Jede neue Schule, die sich erhebt, verdanken wir dem kritischen Geiste, und ebenso jede neue Gußform, die sich der Kunst darbietet. Die Kunst benützt heute tatsächlich keine Form, die nicht dem kritischen Geist Alexandrias entsprungen wäre. Dort wurden jene Formen befestigt, erfunden und vervollkommnet. Ich nenne Alexandria, und

zwar nicht nur, weil dort der griechische Geist zum größten Bewußtsein kam und schließlich im Skeptizismus und in der Theologie erstarb, sondern weil Rom sich nicht nach Athen, sondern eben dorthin wandte, um seine Vorbilder zu suchen, und weil denn doch im Grunde das Fortleben jeder Kultur durch das Fortleben der römischen Sprache bedingt war. Als zur Zeit der Renaissance die Sonne griechischen Schrifttums über Europa aufging, da war der Boden dafür gewissermaßen vorbereitet. Doch, um die historischen Einzelheiten abzuschütteln, die immer langweilig und meistens ungenau sind, so laß uns allgemein sagen, daß wir die Formen der Kunst dem kritischen Geist der Griechen verdanken. Ihm verdanken wir Epos und Lyrik und alle Formen des Dramas, den Schwank nicht ausgeschlossen. Ihm verdanken wir das Idyll, den Liebes- und Abenteuerroman, das Essay, den Dialog, die Rede, die Vorlesung — was vielleicht unverzeihlich ist — und alles, was wir unter dem Namen Epigramm zusammenfassen. Ja, wir verdanken ihm alles außer dem Sonett, das aber auch schon in einigen merkwürdigen Spuren dem Gedankengange nach in der Anthologie vorgebildet ist; außer der amerikanischen Presse, die nirgends ihresgleichen findet, und außer der Ballade im Talmidialekt, die unsere Tagespoeten nach dem neuesten Vorschlage eines unserer unermüdlichsten Skribenten zur Grundlage eines

endgültigen und einmütigen Vorstoßes machen sollten, um zur wahren Romantik zu gelangen. Jede neuauftauchende Schule flucht der Kritik; aber ihr Dasein verdankt sie dem kritischen Geiste. Bloße schaffende Kraft neuert nicht, sondern wiederholt.

Ernst.

Du sprachst von der Kritik als einem wesentlichen Teil des schöpferischen Geistes, und ich stimme dir jetzt bei. Wie aber steht es mit der Kritik ohne die schaffende Kraft? Ich habe die dumme Gewohnheit, Zeitschriften zu lesen, und mir scheint, alle moderne Kritik ist gänzlich wertlos.

Gilbert.

Aber auch fast alles moderne Schaffen ist gänzlich wertlos. Mittelmäßigkeit hält der Mittelmäßigkeit die Wage; Ohnmacht klatscht ihrer Schwester Beifall: Dies Schauspiel zeigt von Zeit zu Zeit unsere künstlerische Geschäftigkeit. Doch ich fühle, dieses Mal bin ich ein wenig ungerecht. Durchschnittlich haben unsere Kritiker — ich rede natürlich von den besseren, etwa von denen, die für 50-Pfennigzeitschriften arbeiten — durchschnittlich haben sie viel mehr Kultur, als die, deren Arbeiten sie besprechen müssen. Allerdings ist das ja von vornherein anzunehmen; denn die Kritik erfordert viel mehr Kultur, als das Schaffen.

Ernst.

Wirklich?

Gilbert.

Sicher. Einen dreibändigen Roman kann jeder schreiben. Dazu braucht man weder etwas vom Leben noch von der Literatur zu wissen. Mir scheint, für den Kritiker liegt die größte Schwierigkeit darin, überhaupt irgendeinen Maßstab aufrecht zu erhalten. Wo kein Stil ist, ist natürlich jeder Maßstab unmöglich. Die armen Leute sind nur noch die Berichterstatter der literarischen Polizei. Sie zeigen die Taten der Gewohnheitsverbrecher in der Kunst an. Man sagt ihnen bisweilen nach, sie läsen die Bücher gar nicht durch, die sie besprechen sollten. Das tun sie nicht, sollten es wenigstens nicht tun. Täten sie es, sie würden ihr ganzes Leben zu Menschenhassern. Es ist auch gar nicht nötig. Um Lage und Wert eines neuen Weines zu bestimmen, braucht man kein Faß leerzutrinken. Es sollte doch leicht genug sein, nach einer halben Stunde zu entscheiden, ob ein Buch etwas taugt oder nicht. Wer Formensinn hat, hat an 10 Minuten genug. Wer möchte durch einen Band voll Langeweile waten? Man nimmt eine Probe und ist fertig, sollte ich meinen; mehr als fertig. Ich weiß wohl, daß mancher tüchtige Handlanger in der Malerei oder Literatur der Kritik ihr Daseinsrecht abspricht. Und er hat ganz recht. Sein

Werk hat mit dem Geist seiner Zeit nichts zu tun. Er schafft keinen neuen Genuß. Er erobert dem Denken, der Leidenschaft, der Schönheit keine neuen Provinzen. Man sollte gar nicht von ihm reden. Man sollte ihn der Vergessenheit überlassen, die er verdient.

Ernst.

Aber, mein lieber Junge — entschuldige, daß ich dich unterbreche — mir scheint, du läßt dich von deiner Vorliebe für die Kritik zu sehr fortreißen. Denn schließlich mußt du doch zugeben, daß es weit schwerer ist, etwas zu tun, als darüber zu reden.

Gilbert.

Schwerer, etwas zu tun, als darüber zu reden? Aber durchaus nicht! Das ist ein grober populärer Irrtum. Es ist bei weitem schwerer, über etwas zu reden, als es zu tun. Im Kreise des wirklichen Lebens liegt das auf der Hand. Jeder kann Geschichte machen. Aber nur ein großer Mann kann Geschichte schreiben. Es gibt keine Art des Handelns, keine Form des Empfindens, die wir nicht mit den niederen Tieren gemein hätten. Nur durch die Sprache erheben wir uns über sie oder übereinander; nur durch die Sprache, die die Mutter, nicht das Kind des Gedankens ist. Handeln ist immer leicht. Ja, wo es in gedrängtester Fülle, weil ununterbrochen, auftritt — ich meine den wirk-

lichen Fleiß —, da ist es nichts anderes, als das Asyl der Leute, die gar nichts sonst zu tun haben. Nein, Ernst, sprich mir nicht vom Handeln. Das ist nichts als blinde Bewegung, die von äußeren Einflüssen abhängt und von Kräften getrieben wird, deren Wesen es nicht kennt. Handeln ist etwas wesentlich Unvollkommenes, weil es vom Zufall abhängt und seine Richtung nicht kennt, denn ewig schwankt sein Ziel. Es gründet sich auf den Mangel an Phantasie. Es ist die letzte Zuflucht derer, die nicht zu träumen wissen.

Ernst.

Gilbert, du behandelst die Welt, als wäre sie eine Glaskugel. Du hältst sie in der Hand und drehst sie nach dem Willen deiner Launen. Du schreibst einfach die Geschichte neu.

Gilbert.

Es ist eine der Pflichten, die die Geschichte uns auferlegt, sie neu zu schreiben. Das ist nicht die geringste Aufgabe, die des kritischen Geistes harrt. Wenn wir dereinst mit Hilfe der Wissenschaft alle Gesetze erkannt haben, die das Leben beherrschen, dann werden wir inne werden, daß nur ein Mensch mehr Illusionen hat, als der Träumer: nämlich der Mensch des Handelns. Denn er kennt weder den Ursprung seiner Taten, noch ihren Ausgang. Von dem Felde, in das er Dornen zu säen vermeinte,

haben wir unsern Wein geerntet, und pflanzte er, uns zu erfreuen, die Feige, so war sie unfruchtbar wie die Distel und bitterer als sie. Nur, weil die Menschheit nie wußte, wohin sie ging, hat sie noch immer vermocht, ihren Weg zu finden.

Ernst.

Du meinst also, im Reiche des Handelns sei jedes Ziel eine Täuschung?

Gilbert.

Schlimmeres als eine Täuschung. Lebten wir lange genug, die Erfolge unserer Taten zu sehen, es könnte sein, daß die, die sich die Guten nennen, unter dem Alp der Gewissenspein dahinsiechten und daß die, welche die Welt die Bösen nennt, von edelster Freude durchströmt, sich erhöben. Das Kleinste, was wir tun, taucht hinab in das Räderwerk des Lebens, das unsere Tugenden zu Staub zermalmen und entwerten, das unsere Sünden zu Keimen neuer Gesittung umschaffen kann, einer Gesittung, wunderbarer und glänzender, als irgendeine vergangene war. Aber der Mensch ist der Sklave des Wortes. Er wütet gegen das, was er Materialismus nennt, und bedenkt nicht, daß noch nie ein materieller Fortschritt eintrat, der nicht die Welt auch vergeistigte, und daß es noch keine oder doch nur wenige geistige Morgenröten gab, die nicht die Kräfte der Welt in unfruchtbarer Hoffnung, nutzlosem

Ringen und leeren oder verführerischen Dogmen aufrieben. Was man die Sünde nennt, ist ein wesentliches Glied in der Kette des Fortschritts. Ohne sie würde die Welt zum Sumpfe, sie würde alt und farblos. Durch ihre Einzigkeit schon vermehrt die Sünde die Erfahrung einer Rasse. Durch die starke Betonung der Individualität rettet sie uns vor der Einförmigkeit des Typus. In ihrer Verachtung der geläufigen Begriffe unserer Moral ist sie eins mit einer höheren Ethik. Und Tugend! Was heißt Tugend? Renan sagte uns, die Natur kümmere sich wenig um Keuschheit; und vielleicht verdanken unsere Lukretien ihre Fleckenlosigkeit weniger ihrer eigenen Reinheit, als der Schande der Magdalenen. Mitleid schafft eine Schar von Übeln; das müssen selbst die gestehen, in deren Religion es ein wesentliches Glied ist! Das bloße Dasein des Gewissens, mit dem man heute so prahlt, auf das man heute in seiner Dummheit so stolz ist, zeigt, wie unvollkommen noch unsere Entwicklung ist. Es muß in die Instinkte hinuntertauchen, ehe wir zur wahren Feinheit kommen. Selbstlosigkeit dient einzig, des Menschen Fortschritte zu hemmen, und Selbstaufopferung ist nichts als ein Überbleibsel der Selbstverstümmelung des Wilden, ein Teil jener alten Anbetung des Schmerzes, die in der Weltgeschichte schlimme Rollen spielt, und die noch jetzt ihre Opfer heischt, Tag für Tag, und ihre Altäre hat in unseren Landen. Tugend! Wer

weiß, was Tugend ist! Nicht du, nicht ich! Niemand. Es ist gut für unsere Eitelkeit, daß wir den Mörder morden. Denn ließen wir ihn am Leben, er könnte sehen, was wir durch sein Verbrechen gewannen. Es ist gut für den Frieden des Märtyrers, daß er in sein Martyrium geht. So braucht er nicht das Grauen seiner Ernten zu sehen.

Ernst.

Gilbert, du tönst ein wildes Lied, laß uns zu den lieblicheren Feldern der Dichtung kehren. Was sagtest du doch? Es sei schwerer, über etwas zu reden, als es zu tun.

Gilbert

(nach einer Pause).

Ja, ich glaube, ich wagte es, diese einfache Wahrheit auszusprechen. Sicherlich siehst du nun ein, daß ich recht hatte. Wenn der Mensch handelt, ist er eine Puppe. Wenn er schildert, ist er ein Dichter. Das ist das ganze Geheimnis. Es war so leicht, auf den sandigen Ebenen des sturmreichen Ilion den holzgeschnitzten Pfeil von dem bemalten Bogen zu schnellen oder den eschenen Speerschaft gegen den Schild aus Leder und flammendem Erz zu schwingen. Es war so leicht für Klytämnestra, tyrische Teppiche vor ihrem Herrn zu breiten und, da er im Marmorbade lag, ihm das purpurne Netz über das Haupt zu werfen und ihren schönen

Geliebten zu rufen, daß er den Dolch durch die Maschen stieße in das Herz, das hätte in Aulis brechen müssen. Selbst für Antigone war es leicht, da der Tod als Bräutigam auf sie wartete, durch die Luft des Mittags hinauszuziehen zum Hügel empor, um mit freundlicher Erde den armen nackten Leichnam zu decken, der kein Grab hatte. Aber die, die über solche Dinge schrieben! Die ihnen Wirklichkeit und ewiges Leben gaben! Sie sind nicht größer als die Männer und Frauen, von denen sie singen? „Hektor, der süße Held, ist tot“, und Lucian erzählt uns, wie Menippus im finsteren Orkus den bleichenden Schädel der Helena fand und sich verwunderte, um welcher Scheußlichkeit willen so viele gehörnte Schiffe das Meer befuhren, so viele strahlende Hopliten dahinsanken, so viele türmende Städte im Staube lagen. Und doch tritt jeden Tag die schwanengleiche Tochter der Leda auf die Marmorzinnen und blickt hinab auf die Flut des Krieges. Graubärte staunen ob ihrer lieblichen Schönheit, und sie steht zur Seite des Königs. In seiner Halle liegt Paris, ihr Buhle, putzt die Zier seiner Rüstung und kämmt seinen Helmbusch. Mit Rittern und Pagen zieht ihr Gatte von Zelt zu Zelt. Sie sieht sein blondleuchtendes Haar und hört seine helle, kalte Stimme. Unten aber im Hofe schnallt Priamos’ Sohn seinen ehernen Panzer um. Um seinen Nacken schlingt Andromache die weißen Arme. Er setzt den Helm

auf den Boden, damit sich ihr Kindlein nicht fürchte. Hinter den gestickten Teppichen seines Zeltes sitzt Achilles in duftigen Kleidern, indes, in Gold und Silber geharnischt, der Freund seiner Seele sich rüstet, hinaus in den Kampf zu ziehen. Aus einer seltsam geschnitzten Lade, die ihm seine Mutter Thetis zu den Schiffen brachte, nimmt der Fürst der Myrmidonen jenen geheimnisvollen Kelch, den nie eines Menschen Lippen berührten, reibt ihn mit Asche ab und kühlt ihn mit frischem Wasser. Nach der Waschung der Hände füllt er sein glänzendes Rund mit schwarzem Wein und spritzt das dicke Traubenblut auf den Boden, IHM zu Ehren, den in Dodona nacktfüßige Priester verehren; und er fleht zu Ihm und weiß nicht, daß er vergeblich fleht und daß von den Händen zweier Ilischer Helden, des Panthoos-Sohnes Euphorbos, dessen Locken mit Gold durchflochten sind, und des Priamiden, des löwenbeherzten, der Freund der Freunde, Patroklos, fallen muß. — Phantome? Wirklich? Heroen der Berge, des Nebels Schattengebilde im Sang? Nein! Sie sind! Handeln? Was ist Handeln? Es ist nichts als gemeine Anbequemung an die Tatsachen! Die Welt schafft der Sänger für den Träumer.

Ernst.

Wenn du sprichst, scheint es mir wirklich so.

Gilbert.

Es ist so, wahrlich! Auf der verwitterten Stätte Ilions liegt die Lacerte wie gegossen aus grüner Bronce. Im Palaste des Priamos baut sich die Eule ihr Nest. Über die leere Steppe ziehen Hirten mit Ziegen und Schafen, und wo auf der weinfarbenen, ölglatten See, dem οἶνοψ πόντος, die mächtigen Galeeren der Danaër im Glanze der erzbeschlagenen Schnäbel und roten Mennigstreifen einherzogen, da sitzt jetzt der einsame Fischer im kleinen Boot und starrt auf den zitternden Kork seiner Netze. Doch jeden Morgen springen die Tore der Stadt weit auf, und heraus stürmen zu Fuß oder im rossegezogenen Wagen die Helden zur Schlacht und spotten des Feindes hinter den ehernen Helmen. Den ganzen Tag lang rast der Kampf, und kommt die Nacht, so leuchten an den Zelten die Fackeln, und der Dreifuß raucht in der Halle. Die Statuen des Marmors, die Bilder der Leinwand kennen vom Leben nur eine köstliche Minute. Sie ist ewig in ihrer Schönheit, aber gebannt in eine Note der Leidenschaft, in eine Stimmung der Ruhe. Nur, wen der Dichter zum Leben ruft, der hat seine tausend Freuden und Schrecken, der kennt Mut und Verzweiflung, Lust und Leiden. Jahreszeiten kommen und gehen im fröhlichen oder traurigen Reigen. Auf Flügeln oder auf bleischweren Füßen ziehen die Jahre vor ihnen dahin. Sie haben Jugend und Mannheit, sind

Kinder und werden alt. Ewig währt die Dämmerung für die heilige Helena, wie Veronese sie am Fenster schaute. Durch die ruhige Morgenluft bringen die Engel ihr die Symbole der Leiden ihres Gottes, und der kühle Hauch hebt die goldenen Fäden von ihrer Braue. Auf jenem Hügel bei Florenz, wo Giorgiones Liebende liegen, steht ewig die Sonne im Mittag, und die Sonne des Sommers macht den Mittag so müde, daß kaum noch das schlanke, nackte Mädchen den runden Bauch des blanken Glases in den Marmorbrunnen tauchen kann und daß die schmalen Hände des Lautenspielers träg auf den Saiten ruhen. Ewig dämmert der Abend den tanzenden Nymphen Corots unter Frankreichs Silberpappeln. Sie schweben in ewigem Zwielicht, die gebrechlichen, durchsichtigen Gestalten, deren weiße, zitternde Füße das taufeuchte Gras kaum berühren.

Doch die, die im Epos, im Drama oder Romane leben, sie sehen im Wandel der Zeiten junge Monde wachsen und schwinden; sie sehen die Nacht vom Abend bis zum Morgenstern, und kennen den kreisenden Tag vom Aufgang bis zum Untergang mit all seinem Glanz und Schatten. Für sie blühen und welken die Blumen wie für uns, und die Erde, die „grünlockige Göttin“, wechselt ihr Kleid, um sie zu erfreuen. Die Statue erstarrt in einem Moment der Vollkommenheit. Das Bild auf der Leinwand kennt weder Wachstum noch Wandel. Sie wissen

nichts vom Tode, aber nur, weil sie wenig vom Leben wissen, denn das Geheimnis des Lebens und Sterbens gehört denen und denen allein, die die Folgen der Zeiten erfahren, die nicht nur die Gegenwart haben, sondern die Zukunft auch, und die steigen oder fallen durch ein Vergangenes von Ruhm und Schande. Die Bewegung, das Problem der sichtbaren Künste, wird einzig zur Wirklichkeit [illegible] tung. Die Dichtung zeigt uns den Körper in seiner Bewegung und die Seele in [illegible]

Ernst.

Ja, ich verstehe, was du meinst. Aber je höher du den schaffenden Künstler stellst, um so tiefer muß doch der Kritiker stehen.

Gilbert.

Warum [illegible]

[illegible]t.

Weil das Beste, was er uns geben kann, nur ein Echo reicher Töne ist, nur ein dunkler [illegible] k[illegible] gezeichneter Formen. Mag sein, [illegible] Leben ein Chaos ist, wie du behauptest; [illegible] M[illegible]rien gemein sind, seine großen [illegible] ohne Adel, mag sein, daß es Aufgabe der [illegible] ist, aus dem rohen Stoff wirklichen Das[illegible] eine neue W[illegible] zu schaffen, die wunderbarer und dauer[illegible] ist und wahrer, als die Welt, auf die unsere Augen schauen und in der die Natur zur Vollkommenheit strebt. Aber ist

diese neue Welt durch den Geist und die Macht eines großen Künstlers erstanden, so ist sie vollkommen, und dem Kritiker bleibt nichts zu tun. Ich verstehe nun und gebe gern zu, daß es schwerer ist, über etwas zu reden als etwas zu tun. Doch mir scheint, dieser gute und schöne Grundsatz, der unsere Sorgen so sehr beruhigt, und den jede Akademie der redenden Künste zu ihrem Wahlspruch machen sollte, geht nur die Beziehungen zwischen Leben und Kunst an, und nicht das mögliche Verhältnis zur Kritik.

Gilbert.

Aber ist denn die Kritik keine Kunst? Und noch mehr? Wie das künstlerische Schaffen die Tätigkeit des kritischen Geistes voraussetzt und ohne sie, kann man sagen, gar nicht vorhanden wäre, so ist wahrlich die Kritik schöpferisch im höchsten Sinne des Wortes. Ja, die Kritik ist sowohl schöpferisch wie unabhängig.

Ernst.

Unabhängig?

Gilbert.

Ja, unabhängig! Man darf die Kritik ebensowenig an dem niedrigen Maßstab der Nachahmung oder der Ähnlichkeit messen, wie das Werk des Dichters oder Bildners. Der Kritiker steht dem Kunstwerk so gegenüber, wie der Künstler der sichtbaren Welt der Form und der Farbe, oder der unsichtbaren Welt der Leiden-

schaft und des Gedankens. Er braucht nicht einmal den feinsten Stoff, um zur Vollkommenheit zu kommen. Alles dient seinem Zwecke. Flaubert machte aus den unreinen oder sentimentalen Liebesgeschichten der albernen Frau eines kleinen Landarztes im schmutzigen Dorfe Yonville-l'Abbaye bei Rouen ein klassisches Buch und ein Meisterwerk des Stils; und ebenso kann ein wirklicher Kritiker aus den wertlosesten Stoffen — zum Beispiel den Bildern der letzten Akademie-Ausstellung, den Gedichten von Morris, den Romanen Ohnets — sobald es ihm einfällt, seinen Blick darauf zu verwenden —, ein Werk schaffen, das in Schönheit und sicherem Takt glänzend ist. Warum nicht? Langeweile lockt unwiderstehlich, selbst zu glänzen, und der Stumpfsinn bleibt ewig die Bestia triumphans, die die Weisheit aus ihrer Höhle lockt. Was ist der Stoff einem so schöpferischen Künstler wie dem Kritiker? Nicht mehr und nicht weniger als dem Dichter und Maler. Wie sie, findet er seine Anregungen überall. Wie man etwas behandelt, darauf kommt es an. Es gibt nichts, was nicht Anregung und Keime enthielte.

Ernst.

Aber ist denn die Kritik eine schöpferische Kunst?

Gilbert.

Warum nicht? Sie behandelt Stoffe und

gibt ihnen eine neue und reizvolle Form. Kann man von der Dichtung mehr sagen? Ich würde die Kritik ein Schaffen aus Geschaffenem nennen. Denn wie die großen Künstler von Homer und Aeschylos bis zu Shakespeare und Keats nicht dem Leben selbst ihre Stoffe entnahmen, sondern dem Mythus, den Sagen oder alten Erzählungen, so behandelt der Kritiker Stoffe, die andere für ihn gleichsam schon gereinigt, denen sie schon Form gegeben haben. Ja, ich gehe noch weiter: Die höchste Kritik gibt die reinste Form persönlichen Eindrucks, und ist also in ihrer Art schöpferischer, als das Schaffen selbst. Denn sie kann an keinem äußeren Maßstab gemessen werden. Sie ist ihre eigene Ursache und ist, wie ein Grieche sagen würde, in sich und für sich ein Ziel und Ende. Sie ist durch keine Fesseln der Wahrscheinlichkeit gebunden. Keine gemeine Berechnung der Möglichkeit, jene feigen Rücksichten im langweiligen Kreislauf des wirklichen Lebens, gehen sie an: Man kann von der Dichtung an die Welt der Tatsachen appellieren. Über der Seele gibt es keine Instanzen.

Ernst.

Über der Seele?

Gilbert.

Ja, über der Seele. Denn die höchste Kritik

ist nichts anderes als ein Erzählen von seiner eigenen Seele. Sie ist bezaubernder als die Geschichte; denn sie befaßt sich nur mit dem Innern eines Menschen. Sie ist reizvoller als die Philosophie, da ihr Gegenstand kein abstrakter, sondern ein wirklicher ist, kein schweifend-verschwimmender, sondern ein greifbarer. Sie ist die einzige würdige Form der Autobiographie; denn sie behandelt nicht die Ereignisse, sondern die Gedanken eines Lebens, nicht die Zufälligkeiten des Lebens, Taten oder Umstände, sondern die Stimmungen des Geistes und die unwirklichen Leidenschaften der Seele. — Mich belustigt immer die Eitelkeit unserer Schriftsteller und Künstler, die da meinen, es sei des Kritikers erste Aufgabe, über ihr wertloses Zeug zu schwätzen. Das Beste, was von dem größten Teil moderner Kunst zu sagen wäre, ist etwa, daß sie ein ganz klein wenig weniger gemein ist, als die Wirklichkeit; der Kritiker aber mit seinem feinen Gefühl für Unterschiede und seinem sicheren Sinn für die zartesten Abstufungen wendet sich fort vom Chaos und Lärm des wirklichen Lebens und schaut in den silbernen Spiegel oder durch den gewobenen Schleier, wenn auch der Spiegel getrübt, der Schleier zerrissen ist. Er hat nur ein Ziel: Eindrücke seiner Seele zu schildern. Für ihn werden Gemälde gemalt, Bücher geschrieben, Bilder aus dem Stein geschlagen.

Ernst.

Mir scheint, ich hörte schon eine andere Theorie der Kritik.

Gilbert.

O ja: Und das Gedächtnis dessen, der sie aussprach, ehren wir alle! Denn die Töne seiner Flöte lockten einst Proserpina von ihren sikilischen Feldern fort, so daß ihre weißen Füße — und nicht vergeblich — Cumnors Wiesenblüten bewegten. Aber wenn er sagte: das eigentliche Ziel der Kritik sei, die Dinge zu sehen, wie sie wirklich sind, so war das ein ernster Irrtum, so kannte er nicht die Kritik in ihrer vollkommenen Gestalt, die wesentlich subjektiv ist und nur ihr eigenes Geheimnis, nicht das Geheimnis anderer, zu offenbaren sucht. Denn die höchste Kritik kümmert sich um die Kunst nur insofern, als sie Eindrücke schafft, nicht, soweit sie etwas auszudrücken versucht.

Ernst.

Aber ist das wirklich richtig?

Gilbert.

Natürlich! Wer kümmert sich darum, ob Ruskins Ansichten über Turner richtig sind oder nicht? Was geht das uns an? Seine gewaltige und königliche Sprache, glühend und farbenprangend im Adel ihrer Redekunst, reich und stark in ihren kunstvollen symphonischen

Klängen, sicher und unfehlbar in der feinen Wahl von Wort und Beiwort — sie ist als Kunstschöpfung nicht minder groß, als irgendein herrlicher Sonnenuntergang, der in Englands Sammlungen auf verdorbener Leinwand bleicht oder fault. Ja, sie ist größer, sollte man manchmal meinen, nicht nur, weil ihre ebenbürtige Schönheit dauernder ist, sondern weil sie uns stärker und mannigfaltiger bewegt. Denn in jenen langen, rhythmisch rollenden Zeilen spricht Seele zu Seele, und nicht nur durch Form und Farbe, sondern durch Geist und Leidenschaft, durch erhabenes Pathos und erhabenere Gedanken, durch anschauende Einsicht und dichterische Absicht. Sie ist größer, denke ich, schon weil die Kunst der Rede die größere Kunst ist. Und ferner: Wer kümmert sich darum, ob Pater in die Züge der Mona Lisa hineinsah, wovon Leonardo nie träumte? Mag sein, daß der Maler einzig der Sklave eines archaischen Lächelns war, wie manche glauben: doch immer, wenn ich durch die kühlen Gänge des Louvre gehe und stille stehe vor jener seltsamen Gestalt, die in ihrem Marmorsessel ruht, in jenem erhabenen Rund phantastischer Felsen, wie im bleichen Lichte auf Meeresgrund, dann flüsterte ich: „Ja, sie ist älter als die Felsen, die sie umgeben; gleich dem Vampyr ist sie gestorben, viele Male, und sie erfuhr des Grabes Geheimnisse; und sie war ein Taucher in tiefe Meere und bewahrt um

sich ihren sinkenden Tag; und sie feilschte um seltene Gewebe mit Händlern des Ostens; und sie war als Leda Mutter der ilischen Helena, und sie war als Anna die Mutter Marias; und all das war ihr nichts als ein Ton von Flöten und Leiern und lebt nur in den leichten Furchen, die über die wechselnden Züge zogen und Stirn und Hand berührten.“ Und ich sage zu meinem Freunde: „Das Wesen, das sich so seltsam neben den Wassern erhob, sagt uns, was wir Menschen nach Jahrtausenden der Wanderung endlich ersehnen;“ und er antwortet: „Auf ihr Haupt fiel jedes Ende der Welt, und nun sind ihre Augen ein wenig müde.“ So wird das Bild uns wunderbarer, als es ist, und offenbart uns Geheimnisse, die es nicht kennt, und die Klänge mystischer Reden sind unseren Ohren so süß, wie die Klänge des Flötenspielers, der den Lippen der Gioconda ihre feinen, verderblichen Linien lieh. Und fragst du mich, was Leonardo sagen würde, erzählte ihm jemand: „Alles Denken und alle Erfahrung der Welt hätten mit dem, was sie geben konnten, mitgearbeitet und geformt, um die äußere Bildung zu verfeinern und ausdrucksfähig zu machen, Griechenlands reine Menschlichkeit, Roms Lüste, das Träumen des Mittelalters mit seinem geistlichen Streben und seiner unirdischen Liebe, die Rückkehr der heidnischenWelt und die Sünden der Borgias?“ Er würde wohl antworten, er

habe nichts dergleichen gewollt; er habe sich einfach um gewisse Verbindungen von Linien und Massen bemüht und um neue und seltene Farbeneinklänge von Blau und Grün. Und eben darum ist solche Kritik die höchste Kritik. Ihr ist das Kunstwerk nur der Ausgangspunkt für eine nene Schöpfung. Sie beschränkt sich nicht — nehmen wir es wenigstens einmal an — darauf, die wirkliche Absicht des Künstlers zu finden und darin ihr endliches Ziel zu sehen. Doch das ist ihr Recht. Denn die Bedeutung einer schönen Schöpfung liegt mindestens ebensosehr in der Seele dessen, der sie betrachtet, wie dessen, der sie erschuf. Ja, es ist einzig der Betrachter, der dem Schönen seine tausend Bedeutungen leiht und es für uns zum Wunderwerk macht. Denn er verbindet es von neuem mit unserer Zeit, so daß es ein Glied unseres Daseins wird und ein Symbol dessen, um was wir flehen, oder dessen, was wir durch unser Flehen zu erlangen uns fürchten. Je länger ich mich umsehe, Ernst, um so klarer erkenne ich, daß die Schönheit sichtbarer Künste, wie die der Musik, hauptsächlich in den Eindrücken liegt, die sie schafft, und daß sie durch gedankliche Absicht des Künstlers leicht zerstört werden kann und leider oft zerstört wird. Denn wenn das Werk vollendet ist, führt es ein Leben für sich und kann ganz andere Botschaften künden, als ihm der Künstler auf die Lippen legte. Wenn ich das Tann-

häuser-Vorspiel höre, erscheint mir bisweilen, ich sähe wirklich den stattlichen Ritter zart auf die geblümte Wiese treten, und ich höre die Stimme der Venus, die aus der Bergeshöhle nach ihm ruft. Doch ein ander Mal redet sie mir von tausend anderen Dingen, von mir vielleicht, von meinem Leben oder vom Leben derer, die ich liebte, und die zu lieben ich müde ward, oder von Leidenschaften, die der Mensch nicht kannte und also suchte. Heute füllt sie mich mit jenem ΕΡΩΣ ΤΩΝ ΑΔΥΝΑΤΩΝ, jenem Amour de l'Impossible, der manchen gleich einem Wahnsinn befällt, der eben noch meinte, sicher und jedem Übel unerreichbar zu leben, so daß er nun plötzlich am Gift unstillbarer Sehnsucht erkrankt und, indem er ewig verfolgt, was er nie erreichen kann, ermattet dahinsiecht oder gewaltsam stürzt. Morgen vielleicht übt sie gleich jenen Tönen, von denen Plato und Aristoteles reden, gleich der edlen dorischen Musik, das Amt des Arztes, und leiht uns ein Mittel gegen den Schmerz, und heilt die Wunden des Geistes, und „gibt der Seele den Einklang mit allen rechten Dingen". Und was für die Tonkunst gilt, das gilt für alle Künste. Die Schönheit hat so viele Bedeutungen, wie der Mensch Stimmungen hat. Die Schönheit ist das Symbol der Symbole. Die Schönheit offenbart alles, weil sie nichts ausdrückt. Zeigt sie sich selbst, so zeigt sie die ganze Welt in ihren Feuerfarben.

Ernst.

Aber ist denn, wovon du redest, wirklich Kritik?

Gilbert.

Es ist die höchste Kritik. Denn es handelt nicht vom einzelnen Kunstwerk, sondern von der Schönheit selbst, und füllt ein Gefäß mit Wundern, das der Künstler vielleicht leer ließ oder nicht verstand oder unvollkommen verstand.

Ernst.

Also wäre die höchste Kritik schöpferischer als das Schaffen, und ihre erste Aufgabe wäre, die Dinge zu sehen, wie sie an sich nicht sind; das ist deine Theorie, wie ich glaube.

Gilbert.

Ja, das ist meine Theorie. Für den Kritiker ist das Kunstwerk nur der Ausgangspunkt für ein neues, eigenes Werk, das nicht notwendig irgendeine sichtbare Ähnlichkeit mit dem besprochenen Werke zu haben braucht. Das wichtigste Merkmal der schönen Form ist, daß man hineinlegen kann, was man will, und in ihr sehen, was man zu sehen wünscht. Die Schönheit aber, die der Schöpfung ihren allgemeingültigen ästhetischen Wert verleiht, macht wieder den Kritiker zum Schaffenden und raunt ihm tausend Dinge zu, an die nicht dachte, wer die Statue meißelte, das Bild malte, die Gemme schnitt.

Es gibt Menschen — und sie verstehen weder das Wesen der höchsten Kritik, noch den Zauber höchster Kunst — die behaupten, der Kritiker schreibe am liebsten über Bilder, die Anekdoten oder der Dichtung und Geschichte entnommene Szenen darstellen. Aber das ist falsch. Solche Gemälde sind viel zu verständlich. Als Gesamtheit stehen sie nicht höher als Illustrationen, und selbst als solche betrachtet, sind sie verfehlt, da sie die Phantasie nicht anregen, sondern endgültig eindämmen. Denn, wie ich vorher sagte: das Reich des Malers ist ein anderes, als das des Dichters. Diesem gehört das Leben in voller Ganzheit; nicht nur die Schönheit, die wir sehen, sondern auch die Schönheit, die wir hören; nicht nur die vergängliche Anmut der Form, nicht das flüchtige Lachen der Farbe, sondern die ganze Stufenleiter des Empfindens, der volle Umkreis des Denkens. Das aber ist die Grenze, die dem Maler gesetzt ist: er kann uns die Geheimnisse seiner Seele nur durch die Maske der Form zeigen; nur durch überlieferte Typen kann er Ideen verkörpern; und für die Offenbarung seiner Seelenkunde braucht er immer die körperliche Welt als Ausdrucksmittel. Und wie schlecht sind seine Ausdrucksmittel! Er mutet uns zu, am zerrissenen Turban des Mohren die stolze Wut eines Othello zu erkennen, oder in einem Irren im Sturm den rasenden Wahnsinn Lears. Und trotzdem scheint es, als könne man ihnen nicht

Einhalt gebieten. Die meisten unserer älteren Maler bringen ihr traurig verlorenes Leben damit zu, Diebstähle im Lande der Dichtung zu begehen; sie verderben ihre Stoffe durch plumpe Behandlung und quälen sich ab, in sichtbarer Form das Wunder des Unsichtbaren, den Glanz des Niegesehenen darzustellen. Die Folge ist: Sie sind langweilig, tödlich langweilig. Sie haben die sichtbaren Künste zu deutlichen erniedrigt, und das einzige, was keines Blickes wert ist, ist das Deutliche. Ich sage nicht, daß nicht Dichter und Maler nicht den gleichen Stoff behandeln dürften. Das haben sie immer getan und werden es immer tun. Doch wenn der Dichter je nach Willen malerisch sein kann oder nicht: der Maler muß immer malerisch sein. Denn das Reich des Malers ist begrenzt; und zwar nicht nur auf das, was er in der Natur sieht, sondern auf das, was auf der Leinwand sichtbar werden kann.

Daher werden den Kritiker solche Bilder nicht fesseln. Er wendet sich ab von ihnen und solchen zu, die ihn sinnen und träumen und dichten machen, zu Werken, die die geheime Kraft der Anregung besitzen und uns zu sagen scheinen: Auch von uns aus gibt es eine Flucht in die weite Welt. Man hat wohl gesagt, die Tragödie eines Künstlerlebens liege darin, daß er sein Ideal nicht verkörpern könne. In Wahrheit ist die Tragödie der meisten Künstler die, daß sie ihr Ideal zu deutlich verkörpern. Denn

sobald ein Ideal verkörpert ist, fällt alles Wunder und alles Geheimnis von ihm ab: es bleibt nichts als ein neuer Ausgangspunkt für ein neues Ideal. Daher ist die Musik der vollkommenste Typus der Kunst. Die Musik verrät nie ihr letztes Geheimnis. Das erklärt auch den Wert aller Beschränkungen in der Kunst. Gern verzichtet der Bildner auf die Täuschung der Farbe, der Maler auf die wirkliche Größe der Form. Denn durch solches Verzichten können sie die allzu deutliche Wiedergabe des Wirklichen meiden, die nur Nachahmung wäre, und auch die allzu klare Verkörperung ihrer Idee, die sich ausschließlich an den Verstand wendet. Gerade durch ihre Unvollkommenheit wird die Kunst in Schönheit vollkommen. Sie wendet sich nicht an die Fähigkeit des Wiedererkennens, nicht an Vernunft und Verstand, sondern einzig an den ästhetischen Sinn, welcher Vernunft und Verstand als Stufen der Wahrnehmung braucht, aber beide dem reinen, aufbauenden Eindruck des Kunstwerkes als Ganzem unterordnet. Mag auch das Werk noch andere fremde Elemente der Erregung besitzen, er ergreift ihre Vielfältigkeit nur als ein Mittel, dem letzten Eindruck eine reichere Einheit zu leihen. Du siehst also: der feinfühlige Kritiker wird jene aufdringlichen Kunstarten ablehnen, die nur eine Botschaft zu bringen haben und nachher stumm und unfruchtbar sind. Er sucht nach einer Kunst, die sein Träumen und seine Stim-

mung befruchtet und durch ihre unirdische Schönheit jede Deutung als wahr, aber keine Deutung als endgültig erscheinen läßt. Allerdings wird das schöpferische Werk des Kritikers dem Werk, das ihn zum Schaffen anregte, in gewissem Sinne gleichen, aber nicht, wie die Natur dem Spiegelbilde gleicht, das der Maler ihr in Landschaften oder Gestalten entgegenhält, sondern wie die Natur dem Werke des schmückenden Künstlers gleicht. Wie auf den blumenlosen Teppichen Persiens Tulpen und Rosen wahrhaft blühen und lieblich anzuschauen sind, ob sie gleich weder in Form noch Linie sichtlich nachgebildet wurden; wie die Perlen und der Purpurglanz der Muscheln des Meeres ihr Echo finden im Dome von San Marco, wie das gewölbte Gebälk im Wunderbau von Ravenna strahlt und gleißt vom Gold und Grün und Blau des Pfauenschweifes, ob auch die Vögel der Juno es nicht im Fluge gesehen, so schafft der Kritiker nach dem Werke, das er bespricht, doch ohne es nachzuahmen. Ja, ein Teil des Zaubers, den er ausübt, liegt gerade darin, daß er den Anklang meidet und so nicht nur die Schönheit deutet, sondern ihr Geheimnis zeigt; und indem er jede Kunst in die Rede überträgt, löst er für immer das Problem der Einheit der Kunst. — Doch wie ich sehe, ist es Zeit zum Essen. Jetzt wollen wir uns mit dem Chambertin und den Ortolanen unterhalten und nachher zu einem neuen Problem

übergehen, nämlich den Kritiker als Interpreten betrachten.

Ernst.

O, du gibst also zu, daß der Kritiker mitunter die Dinge betrachten darf, wie sie sind?

Gilbert.

Das weiß ich noch nicht sicher. Vielleicht nach Tisch. Bisweilen übt das Essen einen zarten Einfluß aus.

Kritik als Kunst.

Mit einigen Anmerkungen über die Wichtigkeit allesumfassender Erörterung.

Ein Dialog.

Personen: Gilbert und Ernst.

Ort: Die Bibliothek eines Hauses auf Piccadilly, mit der Aussicht auf den „Green Park“.

Zweiter Teil.

Ernst.

Die Ortolanen waren vorzüglich und der Chambertin wundervoll! Aber jetzt laß uns zu unserem Ausgangspunkt zurückkommen.

Gilbert.

Nein, nein, ich bitte dich. Die Unterhaltung sollte alles berühren, aber bei nichts verweilen. Laß uns über „Moralische Entrüstung, ihre Ursachen und ihre Heilung“ reden, denn darüber will ich schreiben; oder über „Das Fortleben des Thersites“, nämlich in englischen Witzblättern, oder über irgend etwas sonst.

Ernst.

Nein, ich will über Kritik und Kritiker reden. Du sagtest, die höchste Kritik habe es mit der Kunst nur zu tun, soweit sie Eindrücke schafft, nicht, soweit sie etwas auszudrücken sucht. Sie sei demnach schöpferisch und unabhängig, ja, an sich eine Kunst, und nähme dem schöpferischen Werk des Künstlers gegenüber die Stellung ein, die das schöpferische Werk der sichtbaren Welt der Form und Farbe

oder der unsichtbaren Welt des Gedankens und der Leidenschaft gegenüber einnimmt. Schön. Aber sage mir doch, wird nicht der Kritiker bisweilen doch auslegen, deuten?

Gilbert.

Ja, er wird auslegen und deuten, wenn er es will. Er kann von dem zusammenfassenden Eindruck des Kunstwerks als Ganzem zu einer Zergliederung übergehen, und er kann auch in dieser niederen Sphäre — denn dafür halte ich es — viel Schönes finden und sagen. Jedoch — selbst dann wird es nicht immer seine Aufgabe sein, das Kunstwerk zu erklären. Vielleicht vertieft er nur sein Geheimnis und breitet um das Werk und seinen Schöpfer jenen Nebelschleier des Wunders, der den Göttern und den Anbetenden gleich teuer ist. Die gewöhnlichen Menschen freilich „fühlen sich furchtbar wohl auf Zion". Sie wollen Arm in Arm mit den Dichtern wandeln und sagen in ihrer Art so glatt und einfach: „Warum sollten wir über Shakespeare und Milton lesen? Wir können ja ihre Werke und Dichtungen lesen. Und das genügt." Aber die richtige Würdigung Miltons ist die Belohnung für eindringendste Gelehrsamkeit; und wer Shakespeare recht verstehen will, muß seine Beziehungen zur Renaissance und zur Reformation, zur Zeit der Elisabeth und zur Zeit Jakobs kennen. Er muß mit dem Kampf der klassischen Form und des neuen

Geistes der Romantik vertraut sein, mit den Kämpfen zwischen der Schule Sidneys, Daniels, Jonsons und der Schule Marlowes und seines größeren Sohnes. Er muß die Stoffe kennen, die Shakespeare vorfand, die Art, wie er sie benutzte, die Bedingungen öffentlicher Darstellung im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert, ihre Beschränktheit und ihre Freiheit, die literarische Kritik jener Zeit, ihre Ziele, ihr Vorgehen, ihre Grundsätze. Er muß die englische Sprache in ihrer Entwickelung studieren, reimlose und gereimte Verse in ihren verschiedenen Stufen. Er muß in das griechische Drama eindringen, muß wissen, was den Schöpfer des Agamemnon mit dem Schöpfer des Macbeth verbindet. Mit einem Wort: er muß das London der Elisabeth und das Athen des Perikles umspannen, und Shakespeare seine Stellung in der Geschichte des europäischen Dramas anweisen können. Sicher wird der Kritiker auslegen und deuten; aber er wird die Kunst nicht wie die Rätselsphinx behandeln, deren schales Geheimnis ein Wanderer erriet, der verwundet einherzog und seinen Namen nicht kannte. Er wird auf die Kunst als auf eine Göttin schauen, deren Geheimnis er zu verstärken hat und deren Majestät er für die Augen der Menschen mit neuen Wundern umkleiden soll.

Und hier, Ernst, tritt nun das Seltsame ein. Der Kritiker wird auslegen und deuten, aber nicht wie der, der nur in anderer Form eine

Botschaft wiederholt, die man ihm auf die Lippen legte. Denn gerade wie die Kunst eines Landes nur durch die Berührung mit der Kunst fremder Völker das eigene abgeschlossene Leben gewinnt, das wir ein nationales nennen, so kann umgekehrt der Kritiker die Persönlichkeit und das Werk anderer nur dann auslegen und deuten, wenn er seine eigene Persönlichkeit so stark wie möglich betont. Je stärker seine Persönlichkeit in die Auslegung eindringt, um so mehr Wirklichkeit erhält die Auslegung, um so mehr befriedigt, überzeugt sie und um so wahrer ist sie.

Ernst.

Ich würde die Persönlichkeit eher als störend ansehen.

Gilbert.

Nein. Sie ist ein Mittel der Enthüllung. Willst du andere verstehen, so mußt du dein eigenes Ich verstärken.

Ernst.

Und was ist das Ergebnis?

Gilbert.

Das will ich dir sagen und vielleicht kann ich es am besten durch Beispiele. Mir scheint, der literarische Kritiker steht an erster Stelle; denn er hat das größte Gesichtsfeld und das edelste Material. Aber sonst hat jede Kunst gleichsam ihren eigenen Kritiker. Der Schau-

spieler ist der Kritiker des Dramas. Er zeigt das Werk des Dichters unter neuen Bedingungen und mit eigenen Mitteln. Er erhält das geschriebene Wort, aber Bewegung, Geste und Stimme werden zu Mitteln der Offenbarung. Der Sänger oder der Violinspieler ist der Kritiker der Musik. Der Stecher eines Bildes beraubt das Gemälde der leuchtenden Farben, aber durch sein neues Verfahren zeigt er uns seinen wirklichen Farbenwert, seine Abtönung, seine „Valeurs“ und die Abwägung seiner Massen. So wird auch er zum Kritiker. Denn ein Kritiker ist der, der uns ein Kunstwerk in einer neuen Form zeigt. Wer aber ein neues Verfahren anwendet, ist ein Kritiker und ein Schaffender zugleich. Auch der Bildhauer hat seinen Kritiker. Bald ist es der Gemmenschneider, wie in den Tagen Griechenlands, bald ein Maler, wie Mantegna, der auf der Leinwand die Schönheit plastischer Linien und die mächtige Würde des Reliefs mit seiner Nebeneinanderordnung der Figuren wiederzugeben suchte. In allen diesen Fällen aber ist es klar, daß die eigene Persönlichkeit unbedingtes Erfordernis ist. Wenn Rubinstein Beethovens Appassionata spielt, gibt er uns nicht nur Beethoven, sondern auch sich; und das heißt: er gibt wirklich Beethoven, von einer reichen künstlerischen Natur gedeutet und ausgelegt, von einer neuen und starken Persönlichkeit für uns lebendig und zu einem Wunder gemacht. Dasselbe sehen wir, wenn

ein großer Schauspieler Shakespeare spielt. Sein eigenes Ich wird zum lebendigen Teil seiner Deutung. Man sagt bisweilen, die Schauspieler gäben uns ihren Hamlet, nicht Shakespeares. Aber das ist Unsinn. Tatsächlich gibt es so etwas wie Shakespeares Hamlet gar nicht. Hat der Hamlet etwas von der Abgeschlossenheit eines Kunstwerkes, so hat er auch alle Dunkelheit des Lebens. Es gibt so viele Hamlets wie es Melancholiker gibt.

Ernst.

So viele Hamlets wie Melancholiker?

Gilbert.

Ja, und da die Kunst aus der Persönlichkeit entspringt, so kann sie sich nur der Persönlichkeit offenbaren, und aus dem Zusammentreffen beider entspringt eine wahre Auslegung.

Ernst.

Also gibt der Kritiker so viel, wie er empfängt, leiht so viel, wie er borgt?

Gilbert.

Er zeigt uns das Kunstwerk immer in einer neuen Verbindung mit unserer Zeit. Er erinnert uns immer daran, daß große Kunstwerke etwas Lebendiges sind, ja, daß sie das einzig Lebendige sind. Ich bin überzeugt, daß er dies immer stärker empfinden wird, so daß die erlesenen

Geister, die kritischen und verfeinerten Menschen der kommenden Zeit, je mehr die Kultur fortschreitet, und je höher unsere Organisation steigt, um so weniger sich mit dem wirklichen Leben befassen werden. Sie werden versuchen, ihre Eindrücke nur noch dem zu entnehmen, was die Kunst berührt hat. Das Leben läßt in erschreckendem Grade die Form vermissen. Seine Katastrophen treten am falschen Ort ein und treffen falsche Menschen. Um seine Komödien spielt groteskes Entsetzen, und seine Tragödien enden mit einer Farce. Es verwundet immer, wenn man ihm naht; alles währt zu lange oder zu kurz.

Ernst.

Das arme Leben! das arme menschliche Leben! Rühren dich nicht seine Tränen? Tränen, sagt der römische Dichter, sind ein Teil seines Wesens.

Gilbert.

Ich fürchte, sie rühren mich nur zu sehr. Denn sieht man auf sein Leben zurück, das so lebendig war in der Kraft seiner Erregungen, so voll von glühenden Minuten der Verzweiflung oder der Freude, so scheint es, als sei alles ein Traum, eine Täuschung gewesen. Was ist unwirklich, wenn nicht die Leidenschaften, die uns einst wie Feuer brannten? Was unglaublich, wenn nicht das, was wir in Treue glaubten? Was ist das Unwahrscheinliche? Das, was wir

taten. — Nein, Ernst; das Leben trügt uns mit Schatten, wie der, der uns Marionetten zeigt. Wir flehen um Freude. Das Leben gibt sie uns, aber gemischt mit Bitterkeit und Enttäuschung. Uns trifft ein edler Gram. Wir glauben, er werde den Purpurmantel der Tragödie um unsere Tage werfen. Aber er schwindet, Unedleres tritt an seine Stelle; und eines Tages, in grauer, stürmender Dämmerung, oder am duftigen Silberabend des Schweigens, da starren wir mit harter Verwunderung oder mit kaltem, dumpfem Herzen auf die Locke goldblonden Haares, die wir einst so stürmisch anbeteten, so wahnsinnig küßten.

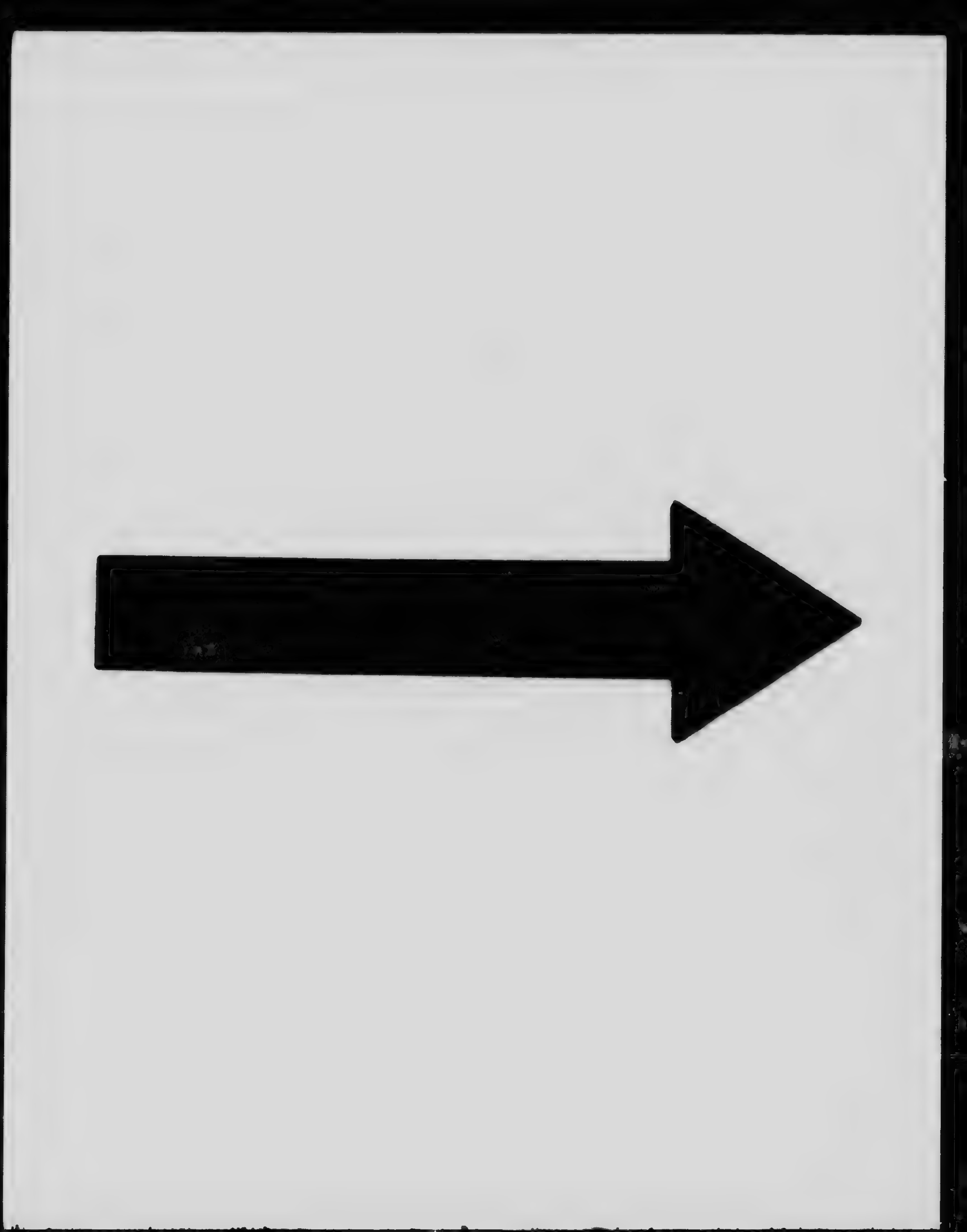
Ernst.

Also das Leben ist ein verfehltes Unternehmen?

Gilbert.

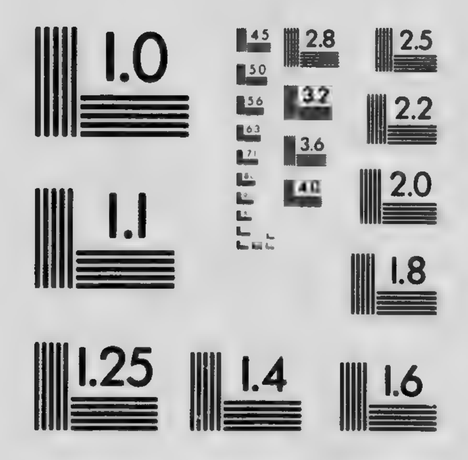
Künstlerisch betrachtet, gewiß! Und was es, künstlerisch betrachtet, hauptsächlich zu einem verfehlten Unternehmen macht, das ist das, was dem Leben seine plumpe Sicherheit gibt: die Tatsache nämlich, daß sich die gleiche Erregung nie wiederholt. Wie anders in der Kunst! Hinter dir steht in einem Fach des Bücherschrankes die „Göttliche Komödie“, und ich brauche nur eine bestimmte Stelle aufzuschlagen, um einen zu hassen, der mir nie unrecht tat, oder jemand zu lieben, den ich nie sehen werde. Es gibt keine Stimmung,

keine Leidenschaft, die die Kunst uns nicht leihen könnte, und wer ihr Geheimnis entdeckt hat, kann uns voraussagen, welches unsere Erfahrungen sein werden. Wir können unseren Tag, wir können unsere Stunden wählen. Wir können sagen: Morgen früh in der Dämmerung werden wir mit dem ernsten Vergil durch das Tal der Todesschatten wandern; und siehe da, der Morgen findet uns im finsteren Walde, und uns zur Seite steht der Mantuaner. Wir durchschreiten das Tor der Sage, wo alle Hoffnung fällt, und schauen mit Mitleid oder Freude den Schrecken einer anderen Welt. Da schleichen die Heuchler vorbei, unter Kappen vergoldeten Bleis das gemalte Gesicht verborgen. Den Wüstling treiben unermüdliche Winde, und wir sehen den Ketzer sein Fleisch zerreissen und den Schlemmer vom Regen gepeitscht. Wir brechen den welken Zweig vom Baum im Hain der Harpyien, und jeder dunkle, giftige Ast blutet vor uns rotes Blut und schreit mit heiserem Schrei. Odysseus redet zu uns aus feurigem Horn, und wenn sich aus seinem Flammenbett der große Ghibelline erhebt — wir nehmen eine Weile teil an dem Stolze, der über solche Qualen triumphiert. Durch die düstere Purpurluft rauschen einher, die die Welt mit der Schönheit ihrer Sünde befleckten. Im Graben ekelhafter Krankheit liegt, geschwollen von der Sucht, einem Haufen Lehmes gleich, Adamo von Brescia, der falsche Münzen schlug. Er



MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART

(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)





heischt Gehör für sein Elend; wir stehen stille, und mit trocknen, starren Lippen erzählt er, wie er Tag und Nacht von den klaren Quellen träumt, die in kühlen, tauigen Rinnen die grünen Hügel von Casenta niederrauschen. Ihn höhnt Simon, der falsche Grieche von Troja. Er schlägt ihn ins Gesicht, und sie ringen. Und wir, von ihrer Schmach gefesselt, zaudern, bis Vergil uns vorwärts schilt und zu der Riesenstadt führt, wo König Nimrod ins Jagdhorn stößt. Schreckliches wartet auf uns, und wir ziehen ihm entgegen, in Dantes Kleide und mit Dantes Herz. Wir durchfahren die Sümpfe des Styx, und durch die trägen Wellen schwimmt Argenti an unser Boot. Er ruft uns an, und wir stoßen ihn zurück. Wir freuen uns der Stimme seiner Verzweiflung, und Vergil lobt die Härte unserer Verachtung. Wir betreten den kalten, kristallnen Kokytus, in dem Verräter stecken wie Stroh im Glase. Unser Fuß stößt an Boccos Kopf. Er weigert uns seinen Namen, und wir reissen das Haar in Büscheln von seinem schreienden Schädel. Alberigo fleht, das Eis seiner Wangen zu brechen, daß er ein weniges weinen könne. Wir geben ihm unser Wort. Doch da er den schmerzlichen Bericht geendet, weigern wir uns, zu erfüllen, was wir versprachen. Wir gehen vorüber; und solche Grausamkeit ist uns Gebühr. Denn wer wäre verworfener, als wer mit Gottes Verdammten Erbarmen fühlt? Zwischen Lucifers Zähnen

sehen wir ihn, der Christus verriet, und in Lucifers Rachen sie, die Caesar erschlugen. Wir zittern und eilen hinauf, die Sterne zu schauen.

Im Lande des Fegfeuers ist die Luft freier, und der heilige Berg ragt in das reine Licht des Tages hinaus. Da ist Friede für uns. Und für alle, die dort aus irgendeinem Grunde weilen, ist wenigstens etwas Friede, ob auch, bleich vom Gift der Marumna, Madonna Pia vorübergeht, und in Ismenes Zügen der Gram der Erde noch nistet. Seele nach Seele zieht vorbei, und wir nehmen teil an Buße und Freude. Er, den seiner Witwe Trauern lehrte, den süßen Wermut des Schmerzes zu trinken, spricht uns von Nella, die auf einsamem Lager betet, und aus dem Munde Buoncontes vernehmen wir, wie eine einzige Träne den sterbenden Sünder ewiger Verdammnis entreißen kann. Sordello, der stolze und hochmütige Lombarde, schaut uns von ferne gleich einem ruhenden Löwen an. Und da er vernimmt, Vergil sei Mantuas Bürger, fällt er auf seinen Rücken nieder, und da er vernimmt, er sei der Sänger Roms, fällt er vor ihm aufs Knie. In jenem Tal, wo Gras und Blumen schöner glänzen als indisches Holz und Smaragd, und strahlender sind als Scharlach und Silber, da singen, die einst der Erde Könige waren. Doch Rudolf von Habsburg stimmt nicht ein in die Sänge der anderen, und Philipp von Frankreich schlägt sich die Brust, und Heinrich

von England sitz einsam und abseits da. Vorwärts v vorwärts geht es. Wir steigen die Stiege der Wunder empor, und die Sterne werden größer als sonst. Der Sang der Könige erstirbt in der Ferne, und endlich stehen wir bei den sieben goldnen Bäumen: am Garten des irdischen Paradieses. Da erscheint auf greiffenbespanntem Wagen SIE, die Stirn mit Olivengrün umwunden, in weißem Schleier, in grünem Mantel und einem Kleide gleich lebendigem Feuer. In uns erwacht die entschlafene Flamme. In schrecklicher Hast jagt unser Blut. Denn wir erkennen sie: Beatrice, die Herrin, die wir verehrten. Das Eis unserer Herzen schmilzt dahin. Wilde Tränen der Angst strömen hervor, und wir neigen die Stirne zu Boden. Denn wir wissen, wir haben gesündigt. Wir tuen Buße und reinigen uns. Wir trinken aus Lethes Flut und baden im Quell der Eunoë. Dann aber hebt uns die Herrin der Seele empor in das Paradies der Himmel. Aus der ewigen Perle des Mondes neigt sich uns Riccarda Donati; ihre Schönheit verwirrt uns eine Weile; doch, da sie gleich einem Stein, der im Wasser sinkt, entschwindet, schauen wir ihr nach mit andächtigen Augen. Der liebliche Stern der Venus ist voll von Liebenden. Da ist Cunizza, Ezzelinos Schwester, die Herrin im Herzen Sordellos, und Folco, der leidenschaftliche Sänger der Provence, der die Welt verließ aus Gram um Azalais. Da ist auch die Cananitische Dirne, die erste

Seele, die Christus erlöste. Joachim von Flora steht in der Sonne, und in der Sonne erzählt Aquinas die Geschichte des heiligen Franz, und Bonaventurus das Leben des heiligen Dominikus. Durch die Flammenrubinen des Mars naht Cacciaguida. Er spricht von dem Pfeil, den der Bogen der Verbannung entsendet, und erzählt, wie bitter das Brot eines andern schmecke, wie steil die Treppe im Hause des Fremden sei. Auf dem Saturn, da singen die Seelen nicht, und selbst, die uns führt, wagt nicht zu lächeln. Auf einer goldnen Leiter steigen die Flammen und sinken, und schließlich sehn wir den Glanz der mystischen Rose. Beatrice heftet die Augen auf Gottes Antlitz und wendet sie nicht mehr fort. Das Gesicht der Seligkeit wird uns gewährt, und wir erkennen die Liebe, die Sonne und Sterne bewegt.

Ja, wir können die Zeit um sechshundert Erdumläufe zurückstellen und uns mit dem großen Florentiner eins machen, mit ihm am gleichen Altare knien, Haß und Entzückungen mit ihm teilen. Doch wenn wir alter Tage müde werden und wünschen, uns unsere Zeit mit all ihrer Müdigkeit, all ihrer Sünde lebendig zu machen — gibt es nicht Bücher, durch die wir in einer Stunde mehr erleben, als sonst in vielen schmachvollen Jahren? Dort neben deiner Hand liegt ein kleines Buch; der Einband aus nilgrünem Leder mit goldenen Wasserlilien bestreut, und mit hartem Elfenbein geglättet. Das

ist das Buch, das Gautier liebte: Baudelaires Meisterwerk. Schlag jenes traurige Madrigal auf:

Que m'importe que tu sois sage?
Sois belle! et sois triste!

Dann wirst du den Gram anbeten, wie nie du die Freude angebetet hast. Und weiter das Lied von ihm, der sich selber quälte! Seine zarte Melodie stiehlt sich in dein Ohr und färbt deine Gedanken: einen Augenblick bist du, was er war, der es schrieb. Ja, nicht nur kurze Minuten, sondern manche träge Mondnacht, manchen sonnenlosen, unfruchtbaren Tag lang wird eine Verzweiflung in dir wohnen, die nicht dein eigen ist, und eines andern Elend wird an deinem Herzen nagen. Lies das ganze Buch. Laß nur eins seiner Geheimnisse zu deiner Seele reden, und deine Seele dürstet nach mehr, sie wird an dem giftigen Honig saugen, wird seltsame Verbrechen büßen, an denen sie schuldlos ist, und schlimme Freuden bereuen, die sie nicht kannte. Und dann, wenn du müde wirst dieser Blumen des Bösen, dann auf zu den Gärten Perditas; in ihren taufeuchten Kelchen kühle die fiebernde Stirn, und ihre Lieblichkeit wird deine Seele heilen. Oder erwecke aus vergessenem Grab Meleager, den schönen Syrer, bitte den Liebenden Heliodors um Lieder; denn auch er hat Blumen im Sange, rote granatene Blüten, Iris, die nach Myrrhen duften, runden Asphodill, dunkelblaue Hyakinthen und Majoran. Er liebte den Duft des Bohnenfeldes am Abend,

liebte den Duft der Ähren auf syrischen Hügeln und frischen grünen Thymian zum Schmucke des Bechers. Ging seine Liebe im Garten, so waren ihre Füße gleich Lilien unter den Lilien. Weicher als schlaftrunkene Blätter des Mohns waren ihre Lippen, weicher als Veilchen und ebenso duftend. Aus dem Grase schoß der geflammte Krokos, um sie zu sehen; schlanker Narkissos sammelte ihr den kühlenden Tau; und ihrethalben vergaßen die Anemonen der sizilischen Winde, die sie umkosten. Aber nicht Krokos noch Narkissos noch Anemonen waren so schön wie sie. —

Es ist etwas Seltsames um diese Übertragung der Gefühle. Wir erkranken am Leiden der Dichter, und der Sänger gibt uns seine Schmerzen. Tote Lippen bringen uns Botschaft, und Herzen, die längst zu Staub verfielen, spenden von ihrer Freude. Wir eilen, Fantina die blutenden Lippen zu küssen, und wandern mit Manon Lescaut über die weite Welt. Wir teilen den Liebeswahnsinn des Syrers und auch die Wut des Orest. Es gibt keine Leidenschaft, die wir nicht fühlen, keine Freude, die wir nicht genießen könnten. Ja, wir können die Zeit unserer Weihe wählen und auch die Zeit unserer Freiheit. Leben! Leben! Nicht zum Leben laß uns gehen, um den Kreis unseres Wissens zu füllen. Das ist ein Etwas, eingeengt durch das Äußere, ohne Zusammenhang in seiner Wirkung. Ihm fehlt der feine Einklang von Form und Geist, der einzig die künstlerische

und kritische Seele befriedigt. Wir zahlen ihm seine Ware zu hoch, wir erstehen das gemeinste seiner Geheimnisse um unerhörten und ungemessenen Preis.

Ernst.

So müssen wir alles vo[illegible] Kunst empfangen?

Gilbert.

Alles. Denn die Kunst verletzt uns nicht. Die Tränen, die wir im Schauspiel vergießen, sind ein Beispiel der schönen, schmerzlosen Erregung, die zu erwecken Aufgabe der Kunst ist. Wir weinen, aber wir sind nicht verwundet. Wir trauern, aber in unserer Trauer ist keine Bitterkeit. Schon im wirklichen Leben ist der Gram das Tor zu einer kleinen Vollkommenheit, wie Spinoza einmal sagt. Aber die Trauer, mit der uns die Kunst erfüllt, reinigt und weiht uns, wenn ich noch einmal den griechischen Kunstkritiker anführen darf. Durch die Kunst und nur durch die Kunst werden wir vollkommen. Die Kunst und nur die Kunst kann uns gegen die schmutzigen Gefahren des Lebens schützen. Das liegt nicht nur daran, daß wir nichts ersinnen können, was getan zu werden verdiente, und daß wir alles ersinnen können, sondern es hat seinen Grund in dem geheimen Gesetz, daß die Kräfte aller Gefühle wie die Kräfte der körperlichen Welt nach Stärke und Ausdauer begrenzt sind. Man kann so viel fühlen und

mehr nicht. Also, was geht es uns an, wenn uns das Leben mit höchster Lust verführen, oder unsere Seele mit höchstem Schmerz zerbrechen und lähmen will, da wir doch im Anschauen dessen, was nie da war, das letzte Geheimnis der Freude fanden, und unsere Tränen vergossen beim Tode derer, die gleich Cordelia und Desdemona nie sterben können?

Ernst.

Einen Augenblick! Mir scheint, in allem, was du sagst, liegt etwas durchaus Unmoralisches.

Gilbert.

Jede Kunst ist unmoralisch.

Ernst.

Jede Kunst?

Gilbert.

Ja, denn das Ziel der Kunst ist die Erregung um der Erregung willen, und Erregung um der Tat willen ist das Ziel des Lebens und jener praktischen Organisation des Lebens, die wir Gesellschaft nennen. Die Gesellschaft ist die Voraussetzung und Grundlage für jede Moral, und sie ist vorhanden, um die Kräfte der Menschen zusammenzufassen. Um aber ihre eigene Fortdauer und ihr gesundes Beharren zu sichern, verlangt sie — und zweifellos mit Recht — von jedem ihrer Bürger, daß er zum

gemeinen Wohl irgendwelche nutzbringende Arbeit leiste und sich schinde und plage, damit des Tages Werk getan werde. Die Gesellschaft verzeiht oft dem Verbrecher, aber nie dem Träumer. Die schöne, nutzlose Erregung, die die Kunst in uns wachruft, ist in ihren Augen hassenswert. Wie weit die Tyrannei dieses schauerlichen Gesellschaftsideals geht, ist furchtbar. Bei jeder Begegnung fragen einen diese Menschen mit lauter Stentorstimme: Na, was machen Sie? Ein kultiviertes Wesen würde flüsternd fragen: Worüber denken Sie? Sie meinen's gut, diese braven, strahlenden Leute. Vielleicht sind sie eben darum so unausstehlich langweilig. Aber irgend jemand sollte ihnen klar machen, daß die Betrachtung, obgleich sie in der Meinung der Gesellschaft die schwerste Sünde ist, doch im Sinne der höchsten Kultur die einzig würdige Beschäftigung des Menschen ist.

Ernst.

Die Betrachtung?

Gilbert.

Ja, die Betrachtung. Vor einiger Zeit schon sagte ich, es sei schwerer, über etwas zu reden, als etwas zu tun. Aber jetzt will ich dir sagen, daß nichts zu tun das Schwierigste ist, das Schwierigste und das Geistigste. Für Plato mit seiner Leidenschaft für die Weisheit war es die edelste Form der Kraft; und auch für Aristoteles

mit seiner Leidenschaft für die Erkenntnis. Das war das Ziel, wohin die Sehnsucht nach Heiligkeit Heilige und Mystiker im Mittelalter trieb.

Ernst.

So lebten wir, um nichts zu tun?

Gilbert.

Nichts zu tun, lebt der Auserwählte. Handeln ist begrenzt und abhängig. Unbegrenzt und unabhängig ist, was der schaut, der behaglich sitzt und sinnt, der in Einsamkeit wandelt und träumt. Doch wir, am Ende dieses glorreichen Jahrhunderts geboren — wir sind zu verfeinert, zu kritisch, zu geistig und zu lüstern nach erlesenen Genüssen, um Spekulationen über das Leben für das Leben einzutauschen. Uns ist die Citta divina farblos, uns ist die Fruitio Dei leer geworden. Die Metaphysik befriedigt uns nicht, und religiöse Begeisterung ist aus der Mode. Die Welt, die den Philosophieprofessor zum Zuschauer aller Zeit und allen Daseins macht, sie ist nicht mehr eine Welt der Ideale, sondern nur noch eine Welt abstrakter Ideen. Treten wir ein, wir verhungern unter den Gespenstern des Denkens. Die Hallen der Stadt Gottes stehen uns nicht mehr offen. An ihren Toren steht die Dummheit Wache, und wer hinein will, muß alles ausliefern, was göttlich an ihm ist. Genug, daß unsere Väter glaubten. Sie haben die Glaubenskraft der Rasse erschöpft und hinterließen uns

den Zweifel, vor dem wir bangen. Hätten sie ihn in Worte geformt, vielleicht lebte er nicht mehr in uns als Gedanke. Nein, Ernst, nein! Zurück zum Heiligen können wir nicht. Weit eher noch könnten wir vom Sünder lernen. Kein Weg führt zum Philosophen zurück, und der Mystiker führt in die Irre. Wer wollte, so fragt einmal Pater, wer wollte die Rundung eines einzigen Rosenblattes gegen das gestaltlos unfaßbare Sein eintauschen, das Plato so hoch erhebt? Was ist uns die Erleuchtung Philos, der Abgrund Eckharts, was Böhmes Vision und der schreckliche Himmel, der sich vor Swedenborgs geblendeten Augen öffnete? Das alles ist weniger als der einzige Kelch einer gelben Blume des Feldes, weniger als das Geringste sichtbarer Kunst. Denn ist die Natur Stoff, der sich zum Geiste durchringt, so ist die Kunst Geist, der sich in die Formen des Stoffes verkleidet. Daher auch redet sie in der geringsten ihrer Offenbarungen zu Sinn und Seele zugleich.

Das Schweifend-Gestaltlose stößt immer die ästhetische Empfindung ab. Die Griechen waren ein Volk von Künstlern, weil sie den Sinn des Unendlichen nicht kannten. Wie Aristoteles, wie Goethe, nachdem er Kant gelesen hatte, sehnen wir uns nach dem Greifbaren, Festen, und nichts als das Greifbare kann uns befriedigen.

Ernst.

Und was schlägst du vor?

Gilbert.

Mir scheint, durch die Entwickelung des kritischen Geistes werden wir einst imstande sein, nicht nur *unser* Leben zu leben, sondern das gesamte Leben der Rasse. So würden wir modern im wahren Verstande des Wortes werden. Denn der, dem das Gegenwärtige das einzig Gegenwärtige ist, weiß nichts von der Zeit, in der er lebt. Um das neunzehnte Jahrhundert zu *erleben*, muß man jedes Jahrhundert erlebt haben, das voranging und zu seinem Werden beitrug. Es darf keine Stimmung geben, die man nicht mitempfinden, keine Lebensgeste, die man nicht erwecken könnte. — Ist das unmöglich? Ich glaube nicht. Der wissenschaftliche Grundsatz der Vererbung hat uns gelehrt, wie jedes Handeln bedingt und mechanisch ist. Er hat uns von der Last und den Fesseln selbstgeschaffener Verantwortlichkeit befreit. So verbürgte er das Fortleben der vita contemplativa. Er hat uns rings mit dem Netz des Jägers umstellt und den Fluch unseres Schicksals auf Mauer und Wand geschrieben. Sehen können wir ihn nicht, denn er lebt in uns. Wir können ihn nur im Spiegel sehen, im Spiegel, der die Seele spiegelt. Er ist die Nemesis, doch ohne Maske. Er ist das letzte Schicksal und das furchtbarste. Er ist der einzige Gott, den wir mit Namen nennen.

Und doch — hat er gleich einem schrecklichen Gespenst im äußeren Leben die Kraft

ihrer Freiheit, das Handeln seiner Wahl beraubt, er kommt im Reiche des Ich, wo die Seele wirkt, mit manchen guten Gaben zu uns; mit den Gaben seltsamer Anlagen und feiner Empfänglichkeit, Gaben wilder Gluten und eisiger Gleichgültigkeit, mannigfaltigen, verwickelten Gaben sich streitender Gedanken und sich bekriegender Leidenschaften. Wir leben nicht unser Leben, sondern das Leben der Toten. Und die Seele, die in uns wohnt, ist kein einzelnes geistiges Sein, das uns einzig und individuell macht, das unserem Dienste erschaffen ist und uns zur Freude in uns einzieht. Sie ist ein Etwas, das in schrecklichen Landen geweilt und in verschollenen Gräbern gewohnt hat. Sie krankt an vielen Krankheiten und denkt seltsamer Sünden. Sie ist weiser als wir, und ihre Weisheit schmeckt bitter. Sie füllt uns mit unerfüllbaren Wünschen und heißt uns verfolgen, was wir nie erlangen können. Doch eins, mein lieber Ernst, eins kann sie für uns tun. Sie kann uns aus unserer Umgebung führen, deren Schönheit durch den Nebel des Alltags verschleiert ist, oder deren Häßlichkeit, deren niedriges Streben die Vollendung unserer Entwickelung hemmt. Sie kann uns helfen, die Zeit, in die wir geboren wurden, zu fliehen, in andre Zeiten zu wandern, wo wir uns nicht als Verbannte fühlen. Sie kann uns lehren, unserer Erfahrung zu entkommen, und die Erfahrungen derer zu machen, die größer waren als wir.

Der Schmerz Leopardis, der wider das Leben schreit, wird unser Schmerz. Theokritos bläst seine Flöte, und wir lachen mit den Lippen von Nymphen und Hirten. Im Wolfspelz fliehen wir mit Pierre Vidal vor den Rüden, und in der Rüstung Lancelots reiten wir fort von der Laube der Königin. Wir flüsterten das Geheimnis unserer Liebe unter Abälards Kutte, und gossen im fleckigen Kleide Villons unsere Schande in Lieder. Wir sehen die Dämmerung mit Shellys Augen, und wandern wir mit Endymion, so ergreift Luna die Liebe zu unserer Tugend. Wir dulden die Not des Atys und kennen das schwächliche Rasen und den edlen Gram des Dänenprinzen. Glaubst du wirklich, daß uns die Phantasie befähigt, so viele Leben zu leben? Doch! es ist die Phantasie. Aber sie ist nichts anderes, als verdichtete Rassenerfahrung.

Ernst.

Aber wo bleibt die Tätigkeit des kritischen Geistes?

Gilbert.

Die Kultur, die diese Überlieferung der Rassenerfahrung möglich macht, kann nur durch den kritischen Geist vollkommen werden. Ja, man könnte sagen, beide sind ein und dasselbe. Denn wer ist der wahre Kritiker, wenn nicht der, welcher die Träume, Gedanken, Gefühle von Millionen Geschlechtern in sich trägt; der, dem kein Gedankengang fremd, kein Gefühl

dunkel ist? Und wer ist der Mensch der wahren Kultur, wenn nicht der, der durch feinste Erfahrung und wählerische Ablehnung den Instinkt bewußt und wissend gemacht hat, und das Werk, das die Distanz kennt, von dem zu trennen weiß, das sie nicht kennt; der sich durch Einschmiegen und Abwägen zum Herrn der Geheimnisse des Stils und der Schulen machte, der ihre Stimme hört und jenen Sinn unabhängiger Neugier entwickelt, der die wahre Wurzel, aber auch die wahre Blüte geistigen Lebens ist; der so zu geistiger Klarheit gelangt ist; der das Beste, was in der Welt gewußt und gedacht wird, erkannt hat und nun — das ist keine Phantasie — in der Gesellschaft der Unsterblichen lebt. Ja, Ernst, das Leben der Betrachtung, das Leben, welches das Sein, nicht das Handeln, und nicht nur das Sein, sondern das Werden zum Ziel hat, das ist es, was uns der kritische Geist geben kann. So leben die Götter: entweder sie sinnen ob ihrer eigenen Vollkommenheit, wie Aristoteles sagt, oder, wie Epikur, sie wachen mit den kühlen Augen des Zuschauers über der Tragikomödie der Welt, die sie schufen. Auch wir könnten leben wie sie und mit wechselnden Gefühlen die Szenen beschauen, die der Mensch und die Natur uns bieten. Wir könnten uns zu geistigen Wesen machen, wenn wir uns vom Handeln lossagten; und wir könnten vollkommen werden, wenn wir die Auslösung unserer Kräfte verschmähten. Mir schien oft, als fühle Browning

etwas Ähnliches. Shakespeare wirbelt Hamlet ins Leben der Tat, und er vollbringt seine Aufgabe mit dem Aufgebot wirklicher Kräfte. Browning hätte uns einen Hamlet gegeben, der seine Aufgabe durch Denken lösen würde. Zufall und Ereignis waren für ihn unwirklich oder unwesentlich. Er machte die Seele zum Träger der Lebenstragödie und betrachtete die Handlung als das Undramatische im Drama. Jedenfalls aber ist für uns der ΒΙΟΣ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΣ das wahre Ziel. Ruhig in sich geschlossen und vollkommen, so sieht der ästhetische Kritiker auf das Leben, und kein Pfeil, den der Zufall schoß, kann in die Lücken seiner Rüstung dringen. Er wenigstens ist sicher. Er hat entdeckt, wie man leben soll.

Ist solches Leben unmoralisch? Ja. Jede Kunst ist unmoralisch, außer jenen niedrigen Formen sinnlicher oder lehrender Kunst, die zum Handeln im Guten oder Bösen treiben wollen. Denn das Handeln gehört ins Reich der Moral. Das Ziel der Kunst ist einfach, eine Stimmung zu schaffen. Ist ein solches Leben unpraktisch? O, es ist nicht so leicht, unpraktisch zu sein, wie der unwissende Philister meint. Es wäre gut, wenn es so wäre. Denn kein Land der Welt braucht unpraktische Leute nötiger als wir. Bei uns ist das Denken stets auf den Vorteil gerichtet und dadurch verächtlich geworden. Wer von ihnen allen, die im Getriebe und Gedränge des wirklichen Daseins

stehen als lärmende Politiker, schreiende Weltverbesserer, oder als arme, beschränkte Priester, die durch das Leiden des kleinen, unwichtigen Teils der Gemeinden, in die ihr Los sie warf, geblendet sind — wer von ihnen allen könnte sich über irgend etwas ein unabhängiges Urteil bilden? Jeder Beruf ist ein Vorurteil. Der Zwang, „Karriere zu machen“, treibt jeden in die Arme von Parteien. Wir leben in einer Zeit, die zu viel arbeitet und zu wenig erzogen ist, in einer Zeit, wo die Leute so fleißig sind, daß sie blödsinnig werden. Und mag es auch hart genug klingen, ich kann nur sagen, sie verdienen ihr Los. Wer vom Leben nichts wissen will — für den gibt es ein sicheres Mittel: er suche sich nützlich zu machen.

Ernst.

Eine reizende Lehre, Gilbert!

Gilbert.

Das weiß ich nicht, aber sie hat das geringere Verdienst, daß sie wahr ist. Daß der Wunsch, anderen Gutes zu tun, den Heuchlern reichliche Ernte schafft, ist das geringste Übel. Der Heuchler ist ein höchst interessantes psychologisches Problem, und wenn auch von allen Posen die moralische die anstößigste ist, so ist es doch schon etwas, eine Pose überhaupt zu haben. Denn dadurch erkennt man förmlich an, daß es nötig ist, das Leben von einem bestimmten

begründeten Standpunkt aus zu behandeln. Daß Menschenliebe und Mitleid gegen die Natur ankämpfen, da sie das Verderbte erhalten, mag dem Diener der Wissenschaft ihre leichte Tugend verleiden. Mag der Nationalökonom sie verdammen, weil sie den Unvorsichtigen auf die gleiche Stufe mit dem Vorsichtigen erheben und das Leben des Stärksten, weil gemeinsten Antriebes zum Fleiße berauben. Doch in den Augen des Denkers besteht der wirkliche Schaden, den sie anrichten, darin, daß sie die Erkenntnis einschränken und so uns hindern, irgendein soziales Problem zu lösen. Jetzt versuchen wir, die kommende Krisis, die kommende Revolution, wie manche es nennen, durch Gaben und Almosen abzuwenden. Schön! Wenn aber die Krisis kommt oder die Revolution, so werden wir ohnmächtig sein, weil wir nichts wissen. Lieber Ernst, wir wollen uns nichts vorspiegeln. England wird so lange kein Kulturland werden, bis es Utopien unter seine Provinzen zählt. Mehr als eine Kolonie könnte es für ein so schönes Land mit Vorteil geben. Was wir brauchen, sind unpraktische Leute, die über den Augenblick hinaus sehen, über den Tag hinaus denken können. Die, welche da suchen, das Volk zu führen, können es nur, indem sie dem Pöbel folgen. Die Wege der Götter müssen durch die Stimme eines Predigers in der Wüste bereitet werden.

Aber vielleicht glaubst du, daß im Schauen

um des Schauens willen, in der Betrachtung um der Betrachtung willen etwas Egoistisches liegt. Wenn du das glaubst, so sprich es wenigstens nicht aus. Die Selbstentäußerung zu vergöttlichen, dazu gehört eine durchaus selbstsüchtige Zeit, wie unsere es ist. Es gehört eine gierig zugreifende Zeit, wie die, in der wir leben, dazu, jene schalen, gefühlvollen Tugenden, die ihren sofortigen Lohn in sich tragen, über jene feinen Tugenden des Geistes zu stellen. Auch treffen sie gar nicht ihr Ziel, all diese Philanthropen und Gefühlsmenschen, die beständig von der Pflicht gegen den Nächsten schwätzen. Denn die Entwickelung einer Rasse hängt von der Entwickelung des einzelnen ab, und wo die Selbsterziehung nicht mehr das Höchste ist, da sinkt sofort der geistige Maßstab, und oft genug geht er völlig verloren. Wenn du bei einem Diner einem Manne begegnest, der sein Leben damit zugebracht hat, sich selbst zu erziehen, — ich gebe zu, es kommt heute selten vor, aber doch hie und da einmal, — dann stehst du reicher von der Tafel auf und weißt, daß auf einen Augenblick ein hohes Ideal deine Tage berührt und geheiligt hat. Aber ach! mein lieber Ernst! neben einem Menschen zu sitzen, der sein Leben damit zubrachte, andere zu erziehen! Eine schreckliche Erfahrung! Wie furchtbar ist die Dummheit, die das unweigerliche Ergebnis ist, wenn man die Meinungen anderer verbessern will. Wie beschränkt ist der Geistes-

umfang solcher Wesen! Wie ermüdet das uns, wie muß es ihn ermüden! Mit seiner ewigen Wiederholung, seinem ekelhaften Wiederanfangen! Wie mangelt ihm jeder Keim geistigen Wachstums! Wie dreht er sich im circulus vitiosus!

Ernst.

Du sprichst mit seltsamer Gewalt, Gilbert. Hast du etwa kürzlich diese „schreckliche Erfahrung“ machen müssen?

Gilbert.

Wenige entgehen ihr. Man sagt, der Schulmeister sterbe aus. Ich wollte, es wäre so. Aber der Typus! Denn der Schulmeister ist nur ein Vertreter, und sicher der unwesentlichste, einer ganzen Gattung, die, wie mir scheint, unser Leben beherrscht. Und wenn im Gebiete der Ethik der Menschenfreund die anstößigste Erscheinung ist, so ist es im Reiche des Geistes derjenige, der so sehr damit beschäftigt ist, andere zu erziehen, daß er nie Zeit hat, sich selbst zu erziehen. Nein, Ernst! Selbstzucht ist das wahre Ideal des Mannes. Goethe wußte das, und was wir Goethe verdanken, ist mehr, als wir irgendeinem verdanken, seit den Tagen der Griechen. Die Griechen wußten es und sie haben uns, als ihre Hinterlassenschaft für das moderne Denken, den Gedanken der vita contemplativa gegeben, so gut wie die kritische Methode, durch die jenes Leben allein zur

Wirklichkeit werden kann. Das war es auch, was die Renaissance groß machte und uns den Humanismus gab. Das ist es, was auch unsere Zeit groß machen könnte; denn unsere wahre Schwäche liegt nicht in unvollkommener Kriegsrüstung oder unbefestigten Küsten, nicht in der Armut, die gleich einem Gespenst durch dunkle Gassen schleicht, nicht in der Trunksucht, die in den Höfen des Ekels lallt, sondern einfach darin, daß unsere Ideale Ideale des Gefühls sind und nicht des Geistes. Ich leugne nicht, daß das Ideal des Geistes schwer erreichbar ist; noch weniger, daß es bei den Massen unbeliebt ist und noch lange bleiben wird. Es ist so leicht, mit dem Leiden Mitleid zu haben. Und es ist so schwer, Gedanken mitzufühlen. Ja, die Vielen verstehen so wenig, was eigentlich der Gedanke ist, daß sie meinen, wenn sie sagen, eine Behauptung sei gefährlich, so hätten sie ihr Urteil gesprochen. Und doch haben für den Geist nur solche Behauptungen Wert. Ein Gedanke, der nicht gefährlich ist, ist gar nicht wert, ein Gedanke zu sein.

Ernst.

Gilbert, du machst mir bange. Du sagtest schon, alle Kunst sei wesentlich unmoralisch — willst du nun sagen, alles Denken sei wesentlich gefährlich?

Gilbert.

Ja, es ist so. Die Sicherheit der Gesellschaft

liegt im Gewohnten und Unbewußten. Die Grundlage des Beharrens der Gesellschaft als eines gesunden Organismus ist das Fehlen jeder Geistigkeit bei ihren Mitgliedern. Die große Mehrheit der Menschen weiß das. Sie stellen sich von selbst auf jenen herrlichen Grundsatz, der sie zur Würde der Maschine erhöht. Sie wüten so wild gegen das Eindringen jeder Geistigkeit in alle Fragen des Lebens, daß man versucht wäre, zu definieren: Der Mensch ist das vernünftige Tier, das immer die Geduld verliert, wenn es im Einklang mit den Vorschriften seiner Vernunft handeln soll. — Aber wir wollen das Gebiet der Wirklichkeit verlassen und nicht mehr von den verruchten Menschenfreunden reden, die wir wahrhaftig der Gnade des weisen Chuang Tsu, des mandeläugigen Philosophen am Gelben Flusse, überlassen können, der nachwies, daß diese wohlmeinenden, aber unheilanrichtenden Weltverbesserer die einfache, unschuldige Tugend zerstört haben, die im Menschen liegt. Sie sind langweilig, und ich sehne mich danach, in das Gebiet zurückzukehren, wo die Kritik frei ist.

Ernst.

Das Gebiet des Geistes?

Gilbert.

Ja. Du erinnerst dich, ich sagte, auf seine Art sei der Kritiker ebenso schöpferisch wie der Künstler, dessen Werk unter Umständen

nur den Wert hat, den Kritiker zu einer neuen Stimmung des Denkens oder Fühlens anzuregen, die er mit gleicher oder vielleicht größerer Bestimmtheit der Form ausdrücken oder durch eine neue Wendung in anderer Weise schön oder vollkommen machen kann. Gut. Es schien mir, als wärest du ein wenig skeptisch. Oder tat ich dir damit unrecht?

Ernst.

Ich bin eigentlich nicht skeptisch. Doch ich muß zugeben, daß das, was nach deiner Darlegung der Kritiker schafft — und ohne Zweifel ist er darin schöpferisch —, nach meinem Gefühl etwas rein Subjektives ist, während das größte Schaffen objektiv ist und unpersönlich.

Gilbert.

Der Unterschied zwischen objektiv und subjektiv ist nur in der äußeren Form vorhanden. Er ist zufällig, nicht wesentlich. Alles künstlerische Schaffen ist durchaus subjektiv. Selbst die Landschaft, die Corot sah, war nur eine Stimmung seiner Seele. Jene großen Gestalten des griechischen und englischen Dramas, die scheinbar ein wirkliches Dasein für sich haben, losgelöst von den Dichtern, die sie schufen und bildeten, sie sind im letzten Grunde nur die Dichter selbst, aber nicht, was sie zu sein glaubten, sondern gerade, was sie nicht zu sein glaubten. In diesem Glauben aber wurden

sie es durch eine seltsame Verwandlung in Wirklichkeit, wenn auch nur für einen Augenblick. Denn wir können nie aus uns heraustreten. Im Geschaffenen ist nichts, was nicht im Schöpfer war. Ja, ich möchte sagen, je objektiver eine Schöpfung erscheint, um so subjektiver ist sie. Shakespeare könnte Rosenkrantz und Güldenstern auf den weißen Straßen Londons getroffen, oder die Diener feindlicher Häuser im Kampf auf offenen Plätzen gesehen haben; doch Hamlet entsprang seiner Seele und Romeo seiner Leidenschaft. Sie waren Teile seines Wesens, denen er sichtbare Gestalt gab. Sie waren Triebe, die in ihm so stark wühlten, daß er, gleichsam gezwungen, sie ihre Kräfte auslösen lassen mußte, und zwar nicht auf den niederen Planen wirklichen Lebens, wo sie gefesselt und beengt, und also beschnitten worden wären, sondern in jenem unwirklichen Lande der Dichtung, wo die Liebe in Wahrheit im Tode reiche Erfüllung findet, wo man die Horcher hinter der Tapete ersticht und im offenen Grabe ringt, wo man dem schuldigen König das eigene Gift reicht und seines Vaters Geist sieht, wie er unter den Strahlen des Mondes in vollem Stahl von Nebelmauer zu Mauer schreitet. Das Handeln hätte in seiner Beschränktheit Shakespeare unbefriedigt gelassen, und gerade wie er alles vollbringen konnte, weil er nichts tat, so offenbaren uns seine Stücke, weil er nie von sich redet, sein wahres

Wesen und Sein viel vollständiger, als es jene seltsamen und herrlichen Sonette tun, in denen er dem Auge seines Herzens heimlichste Kammern entschleiert. Ja, die objektivste Form ist sachlich die subjektivste. Der Mensch ist am wenigsten er selbst, wenn er in eigener Person redet. Gib ihm eine Maske, so redet er Wahrheit.

Ernst.

Also wird der Kritiker, der auf die subjektive Form beschränkt bleibt, notwendigerweise weniger imstande sein, sich völlig auszusprechen, als der Künstler, der immer Formen zur Verfügung hat, die unpersönlich und objektiv sind.

Gilbert.

Nicht notwendig und sicher durchaus nicht, wenn er erkennt, daß jede Art der Kritik in ihrer höchsten Entwickelung nur eine Stimmung ist, und daß wir uns nie treuer sind, als wenn wir inkonsequent werden. Das Beharrende für den ästhetischen Kritiker ist in allen Dingen nur der Grundsatz der Schönheit. Er gewinnt den verschiedensten Schulen das Geheimnis ihres Zaubers ab; er beugt sich vielleicht vor fremden Altären, oder lächelt, wenn es ihm paßt, fremdartigen, neuen Göttern. Was andere Leute unsere Vergangenheit nennen, geht sie natürlich an, aber nicht uns. Wer rückwärts in seine Vergangenheit schaut, verdient nicht, daß vor ihm eine Zukunft liegt, in die er schauen könnte.

Die Stimmung, für die man den Ausdruck fand, ist abgetan. Du lachst. Aber glaube mir, es ist so. Gestern bestrickte uns der Naturalismus. Wir fanden in ihm jenen „nouveau frisson“, den er erregen wollte. Man zergliederte ihn, man erklärte ihn und ward seiner müde. Mit Sonnenuntergang kam der Luminismus in der Malerei, der Symbolismus in der Dichtung, und plötzlich erwachte jener Geist des Mittelalters, der keiner Zeit, sondern einem Seelenzustande eignet; er erwachte im verwundeten Rußland und erregte uns einen Augenblick mit dem Zauber des Schmerzes. Heute lautet das Wort: Romantik! Und schon zittern die Blätter im Tal, und auf purpurnen Bergesspitzen wandelt mit schlanken goldenen Füßen die Schönheit. Natürlich leben die alten Arten des Schaffens fort. Die Künstler wiederholen so sich wie andere mit langweiliger Beharrlichkeit. Die Kritik aber schreitet fort, und der Kritiker entwickelt sich weiter. Auch ist der Kritiker tatsächlich nicht an die subjektive Form des Ausdrucks gebunden. Ihm bietet sich die Form des Dramas wie auch der Gang des Epos. Er kann den Dialog verwenden, wie der es tat, der uns Milton und Marvel im Gespräch über das Wesen der Tragödie und Komödie zeigte und Sidney und Lord Brooke sich über die Wissenschaften unterhalten ließ; oder auch er wählt die Form der Erzählung, wie Pater es gern tut, dessen „Imaginary Porträt“ (das ist doch der Titel?)

unter dem bunten Gewande der Dichtung einige feine und auserlesene Stücke der Kritik bieten: eins über Watteau, ein anderes über Spinozas Philosophie, ein drittes über die heidnischen Einflüsse in der Frührenaissance, und schließlich eins, vielleicht das bedeutendste, über die Quelle jener „Aufklärung“, die im letzten Jahrhundert über Deutschland tagte, und der Europas Kultur so manches verdankt. Und der Dialog! Jene wundervolle Form der Darstellung, die alle schöpferischen Kritiker der Welt anwandten, von Plato bis zu Lukian, von Lukian bis zu Giordano Bruno, und von Bruno bis zu jenem großen alten Heiden, den Carlyle so liebte. Der Dialog wird für den Denker seinen Reiz als Ausdrucksmittel niemals verlieren. Er kann sich in ihm entschleiern und verhüllen, kann jedem Einfall Form, jeder Stimmung Wirklichkeit verleihen. Er kann seinen Gegenstand in ihm von jedem Standpunkt aus zeigen wie ein Stück Rundplastik; er gewinnt all den Reichtum und die Kraft der Wirkung, die in jenen Seitenwegen liegt, die sich plötzlich im Verfolge des Hauptgedankens auftun und ihn vollständiger erhellen; er gewinnt auch die Möglichkeit jener glücklichen späteren Einfälle, die einem geschlossenen Gedankengang erst seine Vollständigkeit verleihen, und die doch etwas vom zarten Reiz des Zufalls hineintragen.

Ernst.

Er kann ja auch einen erdichteten Gegner

erfinden, und ihn, wenn es ihm behagt, durch absurd sophistische Gründe bekehren.

Gilbert.

Ach, es ist so leicht, andere, und so schwer, sich selber zu bekehren. Um das zu finden, was man selbst im Grunde glaubt, dazu muß man schon durch fremde Lippen reden. Die Wahrheit zu kennen, muß man sich Millionen Falschheiten vorstellen. Denn was ist die Wahrheit? In Sachen der Religiou: einfach die Meinung, die überlebte; in Dingen der Wissenschaft: die letzte Entdeckung; in der Kunst: unsere letzte Stimmung. — Nun also, Ernst: du siehst, daß der Kritiker ebensoviele objektive Formen der Darstellung kennt, wie der Künstler, Ruskin kleidete seine Kritik in phantasievolle Prosa und blendet mit seinen Umkehrungen und Widersprüchen; Browning kleidete sie in seine Verse, und Maler und Dichter mußten uns ihr Geheimnis offenbaren; Renan hat den Dialog, Pater seine Dichtung, und Rossetti goß die Farben Giorgiones, die Linien Ingres, und eigene Farben und eigene Linien in die Musik seiner Sonette; er war einer von denen, die in vielen Zungen reden können, und fühlte, daß die höchste Kunst die Kunst der Rede, daß das feinste und stärkste Werkzeug das Wort ist.

Ernst.

Nun gut. Du hast bewiesen, daß der Kritiker alle objektiven Formen zur Verfügung hat. Aber

möchtest du mir nicht die Eigenschaften nennen, die den wahren Kritiker auszeichnen?

Gilbert.

Welche würdest du nennen?

Ernst.

Nun, ich dächte, ein Kritiker sollte vor allem gerecht sein.

Gilbert.

Ah, nicht gerecht. Ein Kritiker kann im gemeinen Verstande des Wortes nicht gerecht sein. Nur über Dinge, die einen nichts angehen, kann man unparteiisch urteilen. Das ist auch der Grund, warum ein unparteiisches Urteil niemals Wert hat. Wer beide Seiten einer Frage sieht, sieht gar nichts. Die Kunst ist eine Leidenschaft, und in der Kunst nimmt das Denken unwillkürlich die Farbe des Gefühls an, und wird so eher fließend, als fest bestimmt; und da es von feinen Stimmungen und erlesenen Momenten abhängt, darf es nicht in die Strenge wissenschaftlicher Formeln oder theologischer Dogmen eingezwängt werden. Die Kunst spricht zur Seele, und die Seele kann so gut im Gefängnis des Geistes wie des Körpers sitzen. Natürlich soll man keine Vorurteile haben; doch wie ein großer Franzose vor hundert Jahren bemerkte, ist es unsere Pflicht, in solchen Dingen Neigungen zu haben, und sobald jemand Neigungen hat,

hört er auf, gerecht zu sein. Nur ein Auktionator kann unparteiisch und gleichmäßig alle Kunstschulen bewundern. Nein. Gerechtigkeit ist keine Tugend, die den Kritiker auszeichnet. Sie ist nicht einmal ein Boden, auf dem die Kritik gedeiht. Jede Kunstform, mit der wir in Berührung kommen, beherrscht uns für eine Weile so, daß sie alle anderen ausschließt. Wir müssen uns dem gegenwärtigen Werke auf Gnade und Ungnade ausliefern, wenn wir sein Geheimnis erraten wollen. Wir dürfen an nichts anderes denken, ja, wir können es nicht.

Ernst.

Der wahre Kritiker wird aber doch wenigstens vernünftig sein?

Gilbert.

Vernünftig? Man kann die Kunst auf doppelte Weise hassen, Ernst. Erstens, indem man sie haßt. Zweitens, indem man sie in den Grenzen der Vernunft liebt. Denn die Kunst — das sah schon Plato zu seinem Bedauern — schafft im Hörer und Zuschauer eine Art göttlichen Wahnsinns. Sie entspringt nicht der Inspiration, aber sie macht andere inspiriert. Nicht an die Vernunft wendet sie sich. Wenn man die Kunst liebt, muß man sie mehr lieben, als alles andere in der Welt, und solcher Liebe müßte die Vernunft, wollte man auf sie hören, fluchen. Es liegt nichts Gesundes in der Ver-

ehrung der Schönheit. Die ist viel zu blendend, um gesund zu sein. Wer sie zur herrschenden Note seines Lebens erhebt, wird der Welt ewig als bloßer Träumer erscheinen.

Ernst.

Schön, aber schließlich aufrichtig wird doch der Kritiker sein?

Gilbert.

Ein wenig Aufrichtigkeit ist gefährlich, viel Aufrichtigkeit geradezu verderblich. Zwar wird der wahre Kritiker in seiner Hingabe an die Schönheit immer aufrichtig sein. Doch er wird die Schönheit in jedem Zeitalter, in jeder Schule suchen, und sich nie durch irgendwelche Gewohnheiten des Denkens oder durch eine vorschriftsmäßige Art, die Dinge zu betrachten, beschränken lassen. Er wird sich selbst in vielen Formen, auf tausend Wegen entdecken, und immer nach neuen Gefühlen, nach unerforschten Aussichten dürsten. Durch beständigen Wechsel, und nur durch beständigen Wechsel, wird er seine wahre Einheit finden. Er wird es nie dahin kommen lassen, daß er der Sklave seiner eigenen Meinungen wird. Denn was ist Geist, wenn nicht Bewegung auf geistigem Gebiete? Das Wesen des Denkens, wie das Wesen des Lebens, liegt im Wachstum. Du mußt dich nicht durch Worte schrecken lassen, Ernst. Was die Menschen Unaufrichtigkeit nennen, ist nichts

anderes als ein Mittel, unsere Wesenheit zu vervielfältigen.

Ernst.

Es tut mir leid, daß ich mit meinen Vermutungen so unglücklich war.

Gilbert.

Unter den drei Eigenschaften, die du nanntest, waren zwei, Aufrichtigkeit und Gerechtigkeit, wenn nicht wirklich der Moral, so doch den Grenzgebieten der Moral entnommen, und die erste Voraussetzung für die Kritik ist die Einsicht, daß Kunst und Ethik verschiedene und getrennte Welten sind. Wenn man sie vermischt, kehrt das Chaos zurück. Heute vermischt man sie allzu oft, und wenn auch unsere modernen Puritaner das Schöne nicht zerstören können, so können sie doch mit dem außerordentlichsten Sinn für moralischen Kitzel auf Zeiten wenigstens die Schönheit beflecken. Leider finden solche Leute ihren Weg zur Öffentlichkeit hauptsächlich durch den Journalismus. Ich sage leider. Denn man könnte vieles zugunsten des Journalismus sagen. Er zeigt uns die Meinung des Unerzogenen und verbindet uns so mit der Dummheit der Masse. Er verzeichnet sorgfältig die laufenden Ereignisse des zeitgenössischen Lebens, und so sehen wir, wie wenig Gewicht sie tatsächlich haben. Er bespricht unentwegt das Unwesentliche, und dadurch lernen wir begreifen, was für die Kultur wichtig ist und was

nicht. Aber er dürfte dem armseligen Tartuffe nicht erlauben, über die Kunst zu schreiben. Tut er es, so macht er sich selbst zum Narren. Und doch haben auch Tartuffes Aufsätze wenigstens eine gute Seite. Sie zeigen, wie beschränkt das Gebiet ist, über das die Moral und moralische Erwägungen zu herrschen berechtigt sind. Die Wissenschaft steht außerhalb der Ethik, denn ihre Augen richten sich auf ewige Wahrheiten. Die Kunst steht außerhalb der Ethik, denn ihre Augen richten sich auf das Schöne, Unsterbliche und Ewig-Wechselnde. Der Ethik unterliegen die geringeren, weniger geistigen Gebiete. Doch mögen diese Puritaner, die den Mund so voll nehmen, noch hingehen. Sie haben ihre komische Seite. Wer wird nicht lachen, wenn ein gewöhnlicher Journalist im Ernste unternimmt, das Stoffgebiet des Künstlers zu begrenzen. Allerdings könnte man wohl unseren Zeitungen und ihren Schreibern einige Schranken setzen, und ich hoffe, man wird es bald tun. Denn sie geben uns die nackten, gemeinen, ekelerregenden Tatsachen des Lebens. Mit niedriger Gier zeichnen sie die Sünden der kleinen Leute auf, und sie erzählen uns mit der Gewissenhaftigkeit des Ungebildeten genaue und nüchterne Einzelheiten aus dem Leben von Leuten, die nicht das geringste Interesse haben. Aber der Künstler, der die Tatsachen des Lebens als gegeben nimmt und sie doch in Gestalten der Schönheit umformt, sie zum Gefäß des Schreckens oder

Mitleids macht, ihre Farbigkeit zeigt, ihr Wunderbares und ihren wahren ethischen Wert, und der aus ihnen eine Welt aufbaut, die wirklicher ist, als die Wirklichkeit selbst, erhabener und edler — wer sollte ihm Grenzen setzen? Nicht die Apostel eines neuen Journalismus, der nichts anderes ist als die alte Gemeinheit „großgeschrieben". Nicht die Apostel eines neuen Puritanertums, das nur das Gewimmer des Heuchlers ist und schlecht schreibt und schlecht spricht. Daran zu denken, erregt Gelächter. Wir wollen diese Elenden lassen und zur Besprechung der künstlerischen Eigenschaften des wahren Kritikers kommen.

Ernst.

Und welche sind das? Sage du selbst!

Gilbert.

Das erste Erfordernis für den Kritiker ist: Temperament — ein Temperament, das für die Schönheit und die mannigfaltigen Eindrücke, die uns die Schönheit gibt, aufs feinste empfänglich ist. Unter welchen Bedingungen und durch welche Mittel dieses Temperament entsteht, wollen wir gegenwärtig nicht besprechen. Es genügt, daß es da ist, und daß wir einen Schönheitssinn in uns bergen, der getrennt ist von der Vernunft und wichtiger als sie, der auch getrennt ist von der Seele, und an Wert ihr gleich — ein Schönheitssinn, der diese zum

Schaffen, jene — ich denke die feineren Geister — zur reinen Betrachtung führt. Um aber rein und vollkommen zu werden, bedarf dieser Sinn einer Art erlesener Umgebung. Ohne sie verhungert er oder stumpft ab. Du erinnerst dich jener schönen Stelle bei Plato, wo er beschreibt, wie ein junger Grieche erzogen werden sollte und wieviel Gewicht er auf die Umgebung legt. Er sagt, der Jüngling müsse inmitten von schönen Gebilden und Tönen aufgezogen werden, damit die Schönheit irdischer Dinge die Seele zur Aufnahme geistiger Schönheit vorbereite. Unfühlbar und ohne zu wissen weshalb, soll er jene wahre Liebe zur Schönheit entwickeln, die, wie Plato nie müde wird, uns zu erinnern, das wahre Ziel der Erziehung ist. Langsam soll sich in ihm ein Temperament entfalten, das ihn von selber und natürlich dahin bringt, das Gute dem Schlechten vorzuziehen, alles, was gemein und unharmonisch ist, abzuweisen und mit feinem, instinktivem Geschmack all dem zu folgen, was Anmut, Zauber und Schönheit besitzt. Schließlich aber soll dieser Geschmack auf natürlichem Wege kritisch und bewußt werden, während er zuerst nur als ein feiner Instinkt vorhanden war. „Wer aber diese innere Kultur des Menschen empfangen hat, wird mit klarem und sicherem Blick die Mängel und Fehler in der Natur und Kunst bemerken. Mit einem Geschmack, der nicht irren kann, wird er loben, was gut ist, an ihm seine Freude finden, es in seiner Seele

aufnehmen und gut und edel werden. Aber er wird am rechten Orte das Schlechte tadeln und hassen, und zwar schon in den Tagen der Jugend, ehe er weiß warum.“ Doch später, wenn sich der kritische Geist bewußt in ihm entwickelt, „wird er ihn als einen Freund erkennen, mit dem seine Erziehung ihn längst vertraut gemacht hat“. Ich brauche wohl kaum zu sagen, wie weit wir von diesem Ideal entfernt sind, und ich kann mir das Lächeln vorstellen, das über das glatte Gesicht des Philisters strahlt, wenn man ihm sagen wollte, das wahre Ziel der Erziehung sei die Liebe zur Schönheit, und die Mittel zur Erziehung seien die Pflege des Temperaments, die Bildung des Geschmacks, die Entwickelung des kritischen Sinnes. Und doch bleibt auch uns noch einige Schönheit in unserer Umgebung. Der Stumpfsinn des Erziehers und Lehrers macht wenig aus, wenn man in grauen Klöstern umherschweifen und Flötenstimmen in Kapellen lauschen kann, oder wenn man auf grüner Wiese liegt unter fleckigen Büschen, und auf den goldenen Wetterfahnen der Türme das schönere Gold des sonnenverbrannten Mittags ruht.

Überall erwachen die schmückenden Künste. Die Stunde der Häßlichkeit hat geschlagen. Selbst in den Häusern der Reichen herrscht Geschmack, und die Häuser derer, die nicht reich sind, sind anmutig und stattlich geworden, so daß es lieblich ward, in ihnen zu wohnen.

Caliban, ach, der arme lärmende Caliban! Er meint, wenn er aufhört, zu etwas ein schiefes Maul zu ziehen, so höre es auf, dazusein. — Aber wenn er nicht länger höhnt, so geschieht es, weil er auf schärferen und gewandteren Hohn traf und für eine Weile zum Schweigen gezwungen wurde, zu jenem Schweigen, das ewig seine unförmlich verzerrten Lippen schließen möge. Was bisher geschah, war hauptsächlich Verneinen. Es ist immer schwerer, zu zerstören, als zu schaffen, und wenn das, was wir zerstören müssen, Gemeinheit und Dummheit heißt, so fordert die Zerstörung nicht nur Mut, sondern auch Verachtung. Trotzdem, scheint mir, ist die Arbeit bis zu einem gewissen Grade getan. Das Schlechte haben wir abgestoßen. Jetzt gilt es, das Schöne zu schaffen. Und ob es auch die Aufgabe der ästhetischen Bewegung ist, die Menschen zur Betrachtung zu locken, nicht, sie zum Schaffen zu führen, so ist doch der Drang zum Schaffen im Kelten stark, und der Kelte führt in der Kunst; und wir haben keinen Grund, daran zu zweifeln, daß diese merkwürdige Renaissance in ihrem Verlaufe ebenso mächtig wird, wie vor mehreren Jahrhunderten das Erwachen der Künste in den Städten Italiens.

Sicherlich müssen wir uns an die schmückenden Künste wenden, wenn wir das Temperament pflegen wollen: an die Künste, die uns rühren, nicht an die Künste, die uns lehren. Moderne

Gemälde sind zweifellos wundervoll anzuschauen, wenigstens einige von ihnen. Aber es ist unmöglich, mit ihnen zu leben, sie sind zu erklügelt, zu verstandesmäßig, sie sagen zu viel. Ihre Deutung ist zu greifbar, ihr Wollen zu scharf umrissen. Man erschöpft, was sie sagen können, in kürzester Zeit, und dann sind sie so langweilig wie Verwandte. Ich liebe die Bilder von manchen Impressionisten in Paris oder London. Noch haben sie Feinheit und Vornehmheit. Mitunter erinnert ihre Anordnung und ihre Harmonie an die unnahbare Schönheit in Gautiers unsterblicher Symphonie en Blanc Majeur, an jenes fleckenlose Meisterwerk in Farbe und Musik, das Typus und Titel für manche ihrer besten Bilder eingab. Für Leute, die das Unzulängliche mit sympathischer Eile begrüßen, die das Bizarre mit dem Schönen verwechseln, die Gemeinheit mit der Wahrheit, für solche Leute stehen sie auf erstaunlicher Höhe. Sie machen Radierungen, die wie Epigramme blenden, Pastells, die wie Paradoxen fesseln, und ihre Porträts! — Was der gemeine Verstand auch gegen sie sagen mag, niemand kann leugnen, daß sie den eigenen, wundervollen Reiz haben, der Werken reiner Erdichtung eignet. Aber so ernst und so fleißig die Impressionisten sind, auch sie genügen nicht. Ihr Weiß mit seinen Variationen in Lila hat in der Farbe Epoche gemacht. Und wenn auch der Augenblick nicht den Menschen schafft, er schafft doch den

Impressionisten, und was könnte man nicht für den Augenblick in der Kunst, für die „Versteinerung des Augenblicks“ anführen? Sie regen sogar an. Haben sie auch nicht die Blinden sehend gemacht, so haben sie doch die Kurzsichtigen ermutigt, und wenn ihre Führer die Erfahrung des Alters haben, so sind ihre Jungen viel zu klug, um immer gefühlvoll zu sein. Dennoch fahren sie fort, die Malerei zu behandeln, als wäre sie eine Art Selbstbiographie für den Gebrauch des Ungebildeten, und schwätzen auf ihrer rauhen, riesigen Leinwand von ihrem unerheblichen Selbst und ihren unerheblicheren Meinungen, und verderben durch törichte Überspannung des Gefühls jene feine Verachtung der wirklichen Natur, die das Beste und einzig Bescheidene an ihnen ist. Schließlich wird man der Werke von Individuen müde, deren Individualität sich immer lärmend in Szene setzt und meistens uninteressant ist. Viel mehr könnte man zugunsten jener neueren Pariser Schule sagen, zugunsten der „Archaicistes“, wie sie sich nennen. Sie weigern sich, den Künstler der Gnade des Wetters auszuliefern, und finden das Ideal der Kunst nicht mehr in Luftwirkungen, sondern suchen vielmehr nach Schönheit der Zeichnung und Reiz der Farbe. Sie verschmähen den langweiligen Realismus derer, die nur malen, was sie sehen. Sie versuchen, etwas zu sehen, was des Sehens wert ist, und es nicht nur mit ihrem wirklichen und

körperlichen Gesicht, sondern mit jenem edleren Gesicht der Seele zu sehen, dessen geistiger Gesichtskreis weiter ist und wichtiger für künstlerische Zwecke. Jedenfalls arbeiten sie mit Rücksicht auf jene dekorativen Ziele, deren jede Kunst zu ihrer Vollkommenheit bedarf, und sie haben genügend ästhetisches Gefühl, auf jene gemeine und törichte Engherzigkeit bedauernd herabzusehen, die Modernität in der Form verlangt und so manchen Impressionisten zum Unheil ausschlug. Noch immer ist die Kunst, die sich offen als schmückende gibt, die Kunst, mit der sich leben läßt. Unter all unseren Künsten ist sie die einzige, die Stimmung und Temperament in uns weckt. Schon die bloße Farbe, nicht verquickt mit Bedeutungen, nicht verknüpft an endgültige Form, kann auf tausend verschiedene Arten zur Seele reden. Die Harmonie, die in feinen Verhältnissen von Linien und Massen liegt, spiegelt sich in der Seele. Die Wiederholung von Mustern gibt uns Ruhe. Die Wunder der Zeichnung erregen die Phantasie. In der bloßen Schönheit benutzter Stoffe liegen Kräfte der Kultur verborgen. Und das ist noch nicht alles. Indem die schmückende Kunst mit Bewußtsein die Natur als Schönheitsideal verschmäht, und ebenso die nachahmende Methode des gewöhnlichen Malers, bereitet sie nicht nur die Seele zur Aufnahme wirklicher Schöpfungen der Phantasie vor, sondern entwickelt in ihr auch jenen Formensinn, der die Grundlage

künstlerischen wie kritischen Schaffens ist. Denn der wahre Künstler geht nicht vom Gefühl zur Form weiter, sondern von der Form zum Gedanken und zur Leidenschaft. Er empfängt nicht zuerst eine Idee und sagt nun: „Ich will meine Idee in ein Versgebilde von 14 Zeilen bringen“, sondern er empfindet die Schönheit des Sonetts und schafft dann gewisse Klangsysteme und Bewegungen des Reimes, und die bloße Form gibt an, was sie füllen und für Geist und Gefühl vollkommen machen soll. Von Zeit zu Zeit schreit die Welt gegen irgendeinen entzückenden Verskünstler, weil er — um ihre abgedroschene, alberne Phrase zu brauchen — „nichts zu sagen habe“. Aber hätte er etwas zu sagen, so würde er es wahrscheinlich tun, und das Ergebnis wäre: Langeweile. Gerade weil er keine Botschaft bringt, kann er Schönheit schaffen. Seine Eingebung geht von der Form aus und nur von der Form, wie es beim Künstler sein sollte. Eine wirkliche Leidenschaft, würde ihn zerstören. Alles, was wirklich vorfällt, ist für die Kunst verloren. Alle schlechte Dichtung kommt aus echtem Gefühl. Natürlich sein, heißt allzu verständlich sein, und allzu verständlich sein, heißt unkünstlerisch sein.

Ernst.

Ich möchte wissen, ob du wirklich glaubst, was du sagst.

Gilbert.

Warum? Nicht nur in der Kunst ist der Körper die Seele. Auf allen Gebieten des Lebens ist die Form das Ursprüngliche. Die rhythmisch-harmonischen Gesten des Tanzes, so sagt uns Plato, wecken im Geiste Rhythmus und Harmonie. Die Formen sind die Nahrung des Glaubens, rief Newman in einem jener großen Momente der Offenheit, die uns den Mann bewundern und kennen lehren. Er hatte recht, obgleich er kaum wußte, wie furchtbar recht er hatte. Glaubenssätze werden geglaubt, nicht, weil sie vernünftig sind, sondern weil sie wiederholt werden. Ja, die Form ist alles. Sie ist das Geheimnis des Lebens. Gib der Trauer Ausdruck, so ist sie dir teuer. Gib der Freude Ausdruck, so ist sie verdoppelt. Willst du lieben? Singe Liebeslieder, und die Worte schaffen das Sehnen, aus dem, wie die Menschen meinen, jene entspringen. Nagt ein Leid an deinem Herzen? Tauche unter in der Sprache des Grams, lerne seine Laute von Hamlet oder Constantia und du wirst finden, daß die Form, die die Leidenschaft gebiert, den Schmerz tötet. Und ebenso, um auf die Kunst zurückzukommen, schafft die Form nicht nur das kritische Temperament, sondern auch den ästhetischen Sinn, der niemals irrt und in allen Dingen ihre Schönheit findet. Beginne mit der Verehrung der Form, und kein Geheimnis der Kunst wird dir unentschleiert bleiben. Denke daran, daß in

der Kritik wie im Schaffen alles auf das Temperament ankommt, und daß man die Kunstschulen nicht nach der Zeit ihrer Blüte, sondern nach den Temperamenten, auf die sie wirken, ordnen sollte.

Ernst.

Deine Theorie der Erziehung ist wundervoll. Aber welchen Einfluß wird dein Kritiker haben, wenn er in solcher Umgebung aufwächst? Glaubst du wirklich, daß je ein Künstler sich von der Kritik beeinflussen läßt?

Gilbert.

Der Einfluß des Kritikers besteht in der nackten Tatsache seines Daseins. Er soll den reinen Typus darstellen. In ihm wird sich die Kultur des Jahrhunderts ausgeprägt sehen. Du darfst ihm nicht zumuten, außer seiner eigenen Vervollkommnung noch andere Ziele zu haben. Der Geist verlangt einzig danach — wie man gut gesagt hat — sich als lebendig zu fühlen. Unter Umständen wird der Kritiker vielleicht wünschen, Einfluß auszuüben. Doch dann wird er sich nicht an den einzelnen, sondern an das ganze Zeitalter wenden. Er wird versuchen, es zur Bewußtheit zu wecken und verantwortlich zu machen, indem er neue Begierden und Wünsche schafft und ihm seinen weiteren Gesichtskreis, seine edleren Stimmungen leiht. Die Kunst von heute wird ihn weniger beschäftigen als die

Kunst von morgen, weit weniger als die Kunst von gestern. Und wenn der eine oder der andere sich heute abplagt, was richten die Fleißigen aus? Kein Zweifel, sie geben ihr Bestes, und also erhalten wir das Schlechteste von ihnen. Immer wird die schlechteste Arbeit mit den besten Absichten getan. Und außerdem, mein lieber Ernst, ist jemand erst vierzig Jahre alt, oder wird er Akademieprofessor, oder ist er anerkannt als Romanschreiber, dessen Bücher auf Vorstadtbahnhöfen Absatz finden, dann kann man sich das Vergnügen machen, ihn bloßzustellen, aber bessern kann man ihn nicht. Und ich kann sagen, das ist gut für ihn; denn Besserung ist viel schmerzhafter als Strafe, ja, sie ist Strafe in ihrer schwersten und moralischsten Form. Diese Tatsache erklärt übrigens zur Genüge das Fehlschlagen aller Versuche, jene interessante Erscheinung, den Gewohnheitsverbrecher zu bekehren.

Ernst.

Aber ist nicht vielleicht der Dichter der beste Kritiker des Dichters und der Maler der beste Kritiker des Malers? Jede Kunst wendet sich zunächst an den Künstler, der in ihr schafft. Sein Urteil wird sicher das wertvollste sein?

Gilbert.

Jede Kunst wendet sich einzig an das künstlerische Temperament. Die Kunst wendet sich nie an Spezialisten. Sie macht Anspruch,

allgemein und doch in allen ihren Erscheinungen einheitlich zu sein. Ja, der Satz, der Künstler sei der beste Kunstrichter, ist so falsch, daß man sagen kann: ein großer Künstler kann nie über Werke anderer urteilen und kaum sogar über seine eigenen. Jene Stärke der Anschauung, die einen Menschen zum Künstler macht, beschränkt schon durch ihre Stärke seine Fähigkeit zu feinerer Abschätzung. Die Anspannung des Schaffens wirbelt ihn blind seinem eigenen Ziele entgegen. Die Räder seines Wagens wirbeln den Staub wie eine Wolke rings um ihn auf. Die Götter sind einander verborgen. Sie erkennen die, welche anbeten. Und weiter nichts.

Ernst.

Du behauptest, ein großer Künstler könne die Schönheit fremder Werke nicht erkennen?

Gilbert.

Das ist ihm unmöglich. Wordsworth sah im Endymion nichts als ein niedliches Stück Heidentum, und Shelley war in seiner Verachtung der Wirklichkeit gegen Wordsworths Botschaft taub, weil ihn ihre Form abstieß. Byron, jenes große, leidenschaftliche, menschliche, unvollkommene Wesen, konnte weder den Dichter der Wolken noch den Dichter des Sees würdigen, und die Wunder Keats waren ihm verborgen. Sophokles haßte den Wirklichkeitssinn des Euripides. Für ihn hatte das Rinnen warmer

Tränen keine Musik. Milton verstand mit seinem Sinn für großen Stil Shakespeares Art so wenig wie Sir Josua die Art Gainsboroughs. Schlechte Künstler bewundern sich immer gegenseitig. Das nennen sie weitherzig und vorurteilslos. Aber ein großer Künstler begreift nicht, wie man Leben zeigen oder Schönheit gestalten könne, ohne seine Art anzunehmen. Das Schaffen verbraucht seine kritischen Kräfte in seinem eigenen Dienst. Auf andere Gebiete als das seine kann er sie nicht anwenden. Gerade, weil jemand etwas nicht machen kann, kann er es beurteilen.

Ernst.

Glaubst du das wirklich?

Gilbert.

Ja, denn das Schaffen engt den Gesichtskreis ein, während die Betrachtung ihn erweitert.

Ernst.

Aber die Technik! Sicherlich hat jede Kunst ihre eigene Technik.

Gilbert.

Gewiß: Jede Kunst hat ihre Grammatik und ihre Buchstaben. Sie sind nicht geheimnisvoll, und der Unzulängliche kann immer korrekt sein. Jedoch — wenn auch die Grundgesetze der Kunst fest und unverrückbar sind, so müssen

sie, um Gestaltung zu finden, von der Phantasie in solche Schönheit getaucht sein, daß jedes von ihnen als Ausnahme erscheint. Technik ist in Wahrheit Persönlichkeit. Darum kann sie der Künstler nicht lehren, darum der Schüler sie nicht lernen, und eben darum kann sie der ästhetische Kritiker verstehen. Für den großen Dichter gibt es nur eine Melodie, seine Melodie. Für den großen Maler gibt es nur eine Art zu malen, seine Art. Der ästhetische Kritiker und nur der ästhetische Kritiker würdigt alle Formen und Arten. An ihn wendet sich die Kunst.

Ernst.

Schön. Ich glaube, ich habe alle meine Fragen gestellt und ich muß zugeben . . .

Gilbert.

O, sage mir nicht, daß ich dich überzeugt habe. Wenn man mir sagt, man glaube mir, fühle ich immer, daß ich unrecht haben muß.

Ernst.

Dann will ich dir lieber nicht sagen, ob ich deiner Meinung bin oder nicht. Doch ich will noch eine Frage stellen. Du hast mir klar gemacht, daß die Kritik eine schöpferische Kunst ist. Aber welches ist ihre Zukunft?

Gilbert.

Die Zukunft gehört der Kritik. Der Stoff zum Schaffen wird von Tag zu Tag an Aus-

dehnung und Abwechslung begrenzter. Was auf der Hand lag, haben die Vorsehung und Walter Besant erschöpft. Wenn das Schaffen überhaupt dauern will, muß es viel kritischer werden, als es ist. Die alten Straßen und staubigen Wege sind zu oft gegangen. Ihr Zauber ist durch plumpe Füße ausgetreten, und sie haben jenen Reiz der Neuheit und der Überraschung verloren, der für die Dichtung so wichtig ist. Wer noch durch Dichtung auf uns wirken will, muß einen neuen Hintergrund schaffen, oder die Seele des Menschen in ihren innersten Regungen offenbaren. Jenes tut vorläufig Rudyard Kipling. Blättert man in seinen „Plain tales from the Hills“, so ist es, als säße man unter Palmen und läse im Buche des Lebens beim Blitz der Gemeinheit. Die grellen Farben der Bazare blenden die Augen. Die abgehetzten Anglo-Inder zweiter Klasse stehen in köstlichem Gegensatz zu ihrer Umgebung. Schon das Fehlen des Stils bei dem Erzähler gibt dem, was er sagt, einen merkwürdigen journalistischen Schein der Wirklichkeit. Vom Standpunkte großer Literatur aus betrachtet ist Kipling ein Genius, der nicht richtig sprechen kann. Vom Standpunkte des Lebens gesehen, ist er ein Berichterstatter, der die Gemeinheit besser kennt, als irgend jemand. Dickens kannte ihre Kleider und ihre Komödie; Kipling kennt ihr Wesen und ihren Ernst. Er ist der Erste im zweiten Rang, er sah Wunder durchs Schlüsselloch, und seine

Hintergründe sind Kunstwerke. An solchen, die das Seelenleben tiefer zu fassen versuchten, hatten wir Browning und haben wir Meredith. Aber noch bleibt viel zu tun. Man sagt bisweilen, die Dichtung werde zu krankhaft. Soweit die Psychologie in Betracht kommt, war sie nie krankhaft genug. Wir haben erst an die Haut der Seele gerührt. Weiter nichts. In einer einzigen Zelle des Gehirns sind schrecklichere Wunder aufgespeichert, als selbst die sich träumen lassen, die, gleich dem Verfasser von Rouge et Noir, die Seele in ihre geheimsten Verstecke verfolgen wollten, und das Leben zwingen, seine teuersten Sünden zu bekennen. Doch selbst die Zahl unerforschter Hintergründe ist begrenzt, und es ist möglich, daß eine weitere Entwickelung der Seelenkunde jene schöpferische Kraft untergräbt, der sie neuen Stoff bieten will. Ich selber neige zu der Ansicht, daß das Schaffen seinem Schicksal entgegengeht. Es entspringt einem zu primitiven, zu natürlichen Drange. Doch wie dem auch sei: sicher ist, daß der Stoff zum Schaffen immer geringer wird, während der Stoff der Kritik täglich wächst. Der Geist findet immer neue Stellungen, neue Standpunkte. Die Verpflichtung, dem Chaos Form zu geben, läßt nicht nach, wenn die Welt fortschreitet. Nie war die Kritik nötiger als jetzt. Nur durch sie kann die Welt sich bewußt werden, wohin sie gekommen ist.

Vor einigen Stunden fragtest du mich nach

dem Nutzen der Kritik. Du hättest mich ebensogut nach dem Nutzen des Denkens fragen können. Die Kritik schafft, das hat Arnold bewiesen, die geistige Atmosphäre einer Zeit. Die Kritik, das hoffe ich eines Tages zu beweisen, macht den Geist erst zu einem feinen Werkzeug. Wir haben in unserem Erziehungssystem das Gedächtnis mit einer Last unverbundener Tatsachen beladen und ernstlich danach gestrebt, unser mühsam erworbenes Wissen mitzuteilen. Wir lehren die Menschen Erinnerung, wir lehren sie nicht, wie sie wachsen können. Es fiel uns nie ein, im Geiste eine feinere Fähigkeit der Wahrnehmung und Unterscheidung zu versuchen und zu entwickeln. Die Griechen taten das, und wenn wir mit dem kritischen Geist der Griechen in Berührung kommen, so müssen wir erfahren, daß trotz der Erweiterung und trotz der Differenzierung unserer Stoffgebiete ihre Art der Auslegung des Stoffes die einzige ist. England hat eins getan: es hat die öffentliche Meinung erfunden und befestigt, und das ist ein Versuch, die Unwissenheit der Menge zu organisieren und sie zur Würde einer physischen Macht zu erheben. Aber die Weisheit blieb ihr ewig verborgen. Als Werkzeug des Denkens betrachtet, ist der englische Geist unbeholfen und unentwickelt. Das einzige, was ihn reinigen kann, ist das Wachstum des kritischen Geistes.

Und wiederum macht nur die Kritik durch

ihr Zusammenfassen die Kultur möglich. Sie destilliert aus der schwerfälligen Masse der schöpferischen Werke einen feineren Saft. Wer noch einigen Formsinn behalten möchte, wie könnte sich der durch die ungeheuerliche Menge von Büchern durchkämpfen, die die Welt hervorgebracht hat, von Büchern, in denen Gedanken stammeln oder Unwissenheit zankt? Der Faden, der uns durch das ermüdende Labyrinth führen soll, liegt in den Händen der Kritik. Ja, noch mehr. Wo keine Aufzeichnung vorhanden und die Geschichte verloren oder nie geschrieben ist, da kann die Kritik das Vergangene aus den kleinsten Fragmenten der Sprache oder der Kunst wiederherstellen, und zwar mit gleicher Sicherheit, wie etwa der Zoologe aus einem winzigen Knochen oder dem bloßen Abdruck eines Fußes im Felsen den geflügelten Drachen wieder aufbaut oder die Rieseneidechse, die einst die Erde mit ihrem Tritt erschütterte, wie er das Flußpferd aus seiner Höhle lockt, oder den Leviathan noch einmal übers Meer hinschwimmen läßt. Die vorgeschichtliche Geschichte gehört dem philologischen oder archäologischen Kritiker. Ihm offenbart sich der Ursprung der Dinge. Die bewußte Hinterlassenschaft einer Zeit führt fast immer irre. Nur durch die philologische Kritik wissen wir mehr aus den Jahrhunderten, von denen kein Bericht auf uns kam, als wir von denen wissen, die uns ihre Schriftrollen überliefert haben. Sie kann für uns tun, was weder

die Physik noch die Metaphysik tun kann. Sie kann uns die genaue Geschichte des Geistes im Prozeß seines Werdens entschleiern. Sie kann für uns tun, was auch die Geschichte nicht tun kann. Sie kann uns sagen, was der Mensch dachte, noch ehe er schreiben lernte. Du fragtest nach dem Einfluß der Kritik. Ich denke, die Frage habe ich schon beantwortet. Aber man kann noch etwas sagen. Die Kritik macht uns auch zu Kosmopoliten. Die Manchester-Schule versuchte, die Brüderlichkeit der Menschen herbeizuführen, indem sie die Vorteile des Friedens für den Handel ins Licht stellte. Sie versuchte, unsere Welt voll Wunder zu einem gemeinen Marktplatz für Käufer und Verkäufer zu erniedrigen. Sie wandte sich an die niedrigsten Instinkte und litt Schiffbruch. Krieg folgte auf Krieg, und das Dogma des Kaufmanns verhinderte Frankreich und Deutschland nicht, in blutiger Schlacht aufeinander zu prallen. Andere wollen sich heute an die bloße Sympathie des Gefühls wenden oder berufen sich auf die flache Lehre irgendeines unklaren ethischen Systems. Sie haben ihre Friedensgenossenschaften, die den Sentimentalen so ans Herz gewachsen sind, und sie machen Vorschläge über ein unbewaffnetes internationales Schiedsgericht, das bei allen beliebt ist, die nie in der Geschichte lasen. Aber die Sympathie des Gefühls reicht nicht aus. Sie ist zu veränderlich, zu eng mit den Leidenschaften verbunden; und ein Schiedsgericht, das

man zur allgemeinen Wohlfahrt einer Rasse der Macht beraubt, seine Entscheidungen in die Tat umzusetzen, wird nicht viel Nutzen bringen. Nur eins ist schlimmer als Ungerechtigkeit: Gerechtigkeit ohne das Schwert in der Hand. Wenn das Recht nicht auch Macht ist, ist es Übel. Nein: Gefühle werden uns nie zu Weltbürgern machen, so wenig es die Gier nach Gewinn vermochte. Nur durch die Pflege der Gewohnheit, im Geiste Kritik zu üben, werden wir instand gesetzt werden, uns über Rassenvorurteile zu erheben. Goethe — du darfst nicht mißverstehen, was ich sage — war ein Deutscher unter Deutschen. Er liebte sein Vaterland, wie irgendeiner. Sein Volk war ihm teuer, und er fühlte es. Doch, als der eherne Huf Napoleons über Weinberg und Kornfeld raste, da schwieg seine Lippe. „Wie kann man Lieder des Hasses singen, ohne zu hassen?“ sagte er zu Eckermann, „und wie könnte ich, für den es einzig auf Kultur oder Barbarei ankommt, wie könnte ich eine Nation hassen, die zu den kultiviertesten der Erde gehört, und der ich einen so großen Teil meiner eigenen Kultur verdanke?“ Diesen Ton schlug in der modernen Welt Goethe zuerst an, und ich denke, er wird der Ausgangspunkt für das Weltbürgertum der Zukunft werden. Die Kritik wird die Rassenvorurteile vernichten, indem sie immer wieder die Einheit des menschlichen Geistes in seinen vielen verschiedenen Formen nachweist.

Wenn wir versucht sind, einer fremden Nation den Krieg zu erklären, so werden wir uns erinnern, daß wir im Begriffe stehen, einen Teil unserer eigenen Kultur zu zerstören, und vielleicht ihren wichtigsten Teil. Solange der Krieg als gottlos angesehen wird, wird er seinen Reiz behalten. Erst, wenn man ihn als gemein ansieht, wird er seine Popularität verlieren. Der Wandel wird natürlich langsam vor sich gehen. Man wird ihn nicht merken. Man wird nicht sagen: „Wir wollen nicht gegen Frankreich Krieg führen, weil seine Prosa vorzüglich ist,“ sondern: weil Frankreichs Prosa vorzüglich ist, wird man das Land nicht mehr hassen. Die geistige Kritik wird Europa enger zusammenbinden, als es Handel und Sympathie der Gefühle vermögen. Sie wird uns den Frieden geben, der aus dem Verstehen entspringt.

Doch das ist nicht alles. Die Kritik erkennt keinen Standpunkt als endgültig an, sie verschmäht, sich durch die flachen Sätze einer Sekte oder Schule zu binden, und so schafft sie jenen heiteren philosophischen Geist, der die Wahrheit um ihrer selbst willen liebt und sie darum nicht weniger liebt, weil er weiß, sie ist unerreichbar. Wie wenig von diesem Geiste haben wir und wie nötig brauchen wir ihn! Der englische Geist wütet immer. Der Intellekt der Rasse wird durch das törichte und schmutzige Gezänk von Politikern zweiten und Theologen dritten Ranges zerstört. Einem Manne der Wissen-

15*

schaft blieb es vorbehalten, uns das höchste Beispiel jener „ruhigen Vernünftigkeit“ zu geben, von der Arnold so weise und ach! mit so wenig Erfolg sprach. Der Verfasser der „Abstammung des Menschen“ hatte sicherlich jenen philosophischen Geist. Betrachtet man unsere gewöhnlichen Katheder und Kanzeln, so muß man die Verachtung Julians oder die Gleichgültigkeit Montaignes empfinden. Uns beherrscht der Fanatiker, und sein schlimmstes Laster ist seine Offenheit. Alles, was dem freien Spiel des Geistes auch nur nahe kommt, ist tatsächlich bei uns unbekannt. Man erhebt sein Geschrei gegen den Sünder, und doch ist es nicht der Sünder, sondern der Dummkopf, der uns zur Schmach gereicht. Es gibt keine Sünde außer der Dummheit.

Ernst.

Ah, was für ein Widerspruchsgeist du bist!

Gilbert.

Der künstlerische Kritiker ist, wie der Mystiker, immer ein Widersprechender. Nach dem gewöhnlichen Maßstab der Güte gut zu sein, ist natürlich ganz leicht. Dazu gehört nur ein gewisser Vorrat gemeiner Angst, ein gewisser Mangel an Phantasie und Gedanken, und eine gewisse niedrige Liebe zur Durchschnittsverantwortlichkeit. Die Ästhetik steht über der Ethik. Sie gehört einer geistigeren Sphäre an. Die Schönheit eines Dinges zu erkennen, das ist das höchste,

was wir erreichen können. Selbst der Farbensinn ist in der Entwickelung des einzelnen wichtiger als der Sinn für Recht und Unrecht. Ja, die Ästhetik verhält sich zur Ethik in der Sphäre bewußter Zivilisation, wie sich in der äußeren Welt die künstliche zur natürlichen Zuchtwahl verhält. Die Ethik macht, wie die natürliche Zuchtwahl, das Dasein möglich. Die Ästhetik macht, wie die künstliche Zuchtwahl, das Leben lieblich und wunderbar, füllt es mit neuen Formen und verleiht ihm Fortschritt, Mannigfaltigkeit, Wechsel. Und wenn wir die wahre Kultur erreichen, nach der wir streben, so kommen wir zu jener Vollkommenheit, von der die Heiligen träumten, der Vollkommenheit jener, denen die Sünde unmöglich ist, und zwar nicht, weil sie gleich dem Asketen entsagen, sondern weil sie alles tun können, was sie wollen, ohne die Seele zu verletzen, und weil sie nichts wünschen können, was der Seele schadet; denn die Seele ist ein so göttliches Wesen, daß sie sich in die Elemente reicherer Erfahrung, feinerer Empfänglichkeit, neuer Arten des Denkens, Handelns oder Leidens verwandeln kann, die alle bei der gewöhnlichen Seele gemein, bei der unerzogenen unedel, bei der schandebeladenen verächtlich wären. Ist das gefährlich? — Ja, es ist gefährlich; alle Ideen, sagte ich, sind gefährlich. — Doch die Nacht wird müde, und in der Lampe flackert die Flamme. — Eins muß ich noch sagen. Du führtest gegen die Kritik an,

sie sei unfruchtbar. Das neunzehnte Jahrhundert ist ein Wendepunkt der Geschichte, und zwar durch zwei Männer ward es dazu: durch Darwin und Renan. Der eine war der Kritiker des Buches der Natur, der andere der Kritiker der Bücher Gottes. Wer das nicht einsieht, verkennt die Bedeutung einer der wichtigsten Epochen in der Entwickelung der Welt. Das Schaffen bleibt immer hinter der Zeit zurück. Die Kritik führt uns. Der kritische Geist und der Weltgeist sind ein und dasselbe.

Ernst.

Und wer diesen Geist hat, wird vermutlich nichts tun?

Gilbert.

Gleich der Persephone, von der uns Landor spricht, „der lieblichen, gedankenreichen, um deren Füße Asphodil und Amaranth blühen“, wird er zufrieden ruhen, „in jener tiefen, unbewegten Ruhe, mit der die Sterblichen Mitleid haben, an der sich die Götter erfreuen“. Er sieht auf die Welt hinaus und kennt ihr Geheimnis. Durch die Berührung mit göttlichen Dingen wird er göttlich. Sein Leben, und nur seines, wird vollkommen sein.

Ernst.

Du hast mir heute manches Sonderbare gesagt, Gilbert. Du sagtest, es sei schwerer, über etwas zu reden, als es zu tun, und nichts zu tun, sei das Schwerste. Du sagtest, alle Kunst

sei unmoralisch, alles Denken gefährlich; die Kritik sei schöpferischer als das Schaffen, und die höchste Kritik sei die, die im Kunstwerk offenbart, was der Künstler nicht hineinlegte; gerade, weil jemand etwas nicht machen könne, sei er der geeignete Richter und Beurteiler, der wahre Kritiker sei ungerecht, unaufrichtig und nicht vernünftig. — Mein Freund, du bist ein Träumer.

Gilbert.

Ja, ich bin ein Träumer, denn ein Träumer ist der, der seinen Weg nur im Mondschein findet, und seine Strafe ist, daß er den Morgen vor der übrigen Welt dämmern sieht.

Ernst.

Seine Strafe?

Gilbert.

Und sein Lohn. Doch sieh, es dämmert schon. Ziehe die Vorhänge zurück und öffne die Fenster weit. — Wie kühl ist die Morgenluft. Dort liegt uns zu Füßen Piccadilly wie ein langes Silberband. Ein leichter Purpurnebel hängt über dem Park, und die Schatten der weißen Häuser sind purpurn. Es ist zu spät zum Schlafen. Laß uns hinuntergehen und nach den Rosen schauen. Komm! Ich bin des Denkens müde.

Die Wahrheit der Masken.

Bei vielen der etwas heftigen Angriffe, die man letzthin gegen den szenischen Glanz richtete, welcher die Wiedererweckung Shakespeares in England auszeichnet, scheinen die Kritiker schweigend anzunehmen, daß Shakespeare selbst mehr oder weniger gleichgültig gegen das Kostüm seiner Schauspieler gewesen sei, und hätte er Mrs. Langtrys Aufführung von Antonius und Cleopatra sehen können, so hätte er nach ihrer Meinung wahrscheinlich gesagt, daß es auf das Stück und nur auf das Stück ankomme, und daß alles andere Leder und Stoff sei. Was aber die historische Genauigkeit in der Gewandung angeht, so hat Lord Lytton als Dogma ausgesprochen, daß bei der Aufführung Shakespearescher Stücke die Archäologie nicht am Platze sei, und der Versuch, sie einzuführen, sei eine der abgeschmacktesten Pedanterien eines Jahrhunderts des Scheins.

Den Satz Lyttons will ich später prüfen; doch was die Theorie angeht, Shakespeare habe sich nicht viel um die Garderobe seines Theaters gekümmert, so muß jeder, der Shakespeares Methode wirklich studiert, zu der Einsicht

kommen, daß es tatsächlich keinen französischen, englischen, griechischen Dramatiker gibt, der so sehr wie Shakespeare für seine illusionistischen Zwecke auf das Kostüm seiner Schauspieler Wert legt.

Er wußte, wie sehr die Schönheit des Kostüms das künstlerische Temperament in Fesseln schlägt, und darum führt er immer wieder Masken und Tänze in seinen Stücken ein, nur um des Wohlgefallens willen, das sie dem Auge bereiten; und noch haben wir die Bühnenanweisungen für die drei großen Prozessionen in Heinrich VIII.; sie sind bis ins kleinste hinein ausgearbeitet. Ja, ein moderner Unternehmer könnte diese Aufzüge ohne Schwierigkeit genau so einrichten, wie Shakespeare sie entworfen hat; und sie waren so genau, daß einer der Hofbeamten jener Zeit, der einem Freunde einen Bericht über die letzte Aufführung des Stückes am Globe-Theatre sandte, sich tatsächlich über ihren Realismus beklagt, besonders aber darüber, daß die *„Knights of the Garter“* in den Gewändern und mit den Insignien jenes Ordens auftraten; denn das sei darauf berechnet, die wirklichen Zeremonien lächerlich zu machen. Und auch sonst wurde die Pracht der Inszenierung, welche die englische Bühne unter Shakespeares Einfluß auszeichnete, von den zeitgenössischen Kritikern angegriffen, jedoch fast nie auf Grund der demokratischen Tendenzen des Naturalismus, sondern meistens

aus moralischen Gründen. Denn die Moral ist ja immer die letzte Zuflucht der Leute, die die Schönheit nicht begreifen.

Was ich aber hervorheben möchte, ist nicht, daß Shakespeare den Wert des schönen Kostüms würdigte, weil er der Dichtung das malerische Element beigesellte, sondern, daß er einsah, wie wertvoll das Kostüm für die Erzeugung gewisser dramatischer Wirkungen ist. Bei vielen seiner Stücke — Maß für Maß, Wie es euch gefällt, Die beiden Edlen von Verona, Ende gut, alles gut, Cymbeline und anderen — hängt die Illusion von der Art der verschiedenen Kleidung ab, die die Helden oder Heldinnen tragen. Die köstliche Szene im Heinrich VI. verliert ihre ganze Pointe, wenn nicht Gloster in Schwarz und Rot erscheint; und das *„dénoûment"* der Lustigen Weiber von Windsor dreht sich um die Farbe des Gewandes, das Anne Page trägt. Für die Anwendung der Verkleidung sind die Beispiele fast ohne Zahl. Posthumus birgt seine Leidenschaft unter dem Kleide des Bauern, Edgar seinen Stolz unter den Lumpen des Irren; Portia trägt die Robe des Richters, Rosalinde das Gewand eines Mannes; der Mantelsack Pisanios verwandelt Imogen in den Jüngling Fidele; Jessica flieht aus ihres Vaters Hause in Knabenkleidern, und Julia bindet ihr blondes Haar in phantastischen Liebesknoten und legt Hose und Wams an; Heinrich VIII. wirbt um seine Herrin als Schäfer, Romeo als Pilger;

Prinz Heinz und Poins erscheinen zuerst als Straßenräuber in steifem Leinen und später in weißen Schürzen und Lederjacken als Kellner in einer Schenke. Und Falstaff! Erscheint er nicht als Räuber, als altes Weib, als Herne der Jäger, als Wäsche, die auf die Wiese wandert? Auch die Beispiele für die Verwendung des Kostüms als Mittel, das Dramatische einer Situation zu verstärken, sind nicht weniger zahlreich. Nach der Ermordung Duncans tritt Macbeth im Nachtkleide auf, als sei er vom Schlafe emporgefahren; Timon endet in Lumpen und hatte im Glanze begonnen; Richard schmeichelt den Bürgern Londons, angetan mit gemeiner und niedriger Rüstung, und sobald er durch Blut zum Throne geschritten ist, zieht er mit Krone und Purpur durch die Straßen; der Höhepunkt des „Sturms“ ist eingetreten, als Prospero sein Zauberergewand abwirft und Ariel entsendet, ihm Hut und Degen aus der Zelle zu holen; selbst der Geist im Hamlet ändert sein Gewand, um verschiedene Wirkung hervorzubringen. Ein moderner Stückeschreiber hätte vermutlich Julia in ihrem Leichentuche ausgestellt und so die Szene zu einer bloßen Szene des Schreckens gemacht; aber Shakespeare kleidet sie in reiche, glänzende Kleider, deren Schönheit das Grabgewölbe in eine Festhalle voller Licht, die Gruft in ein Brautgemach verwandelt, und das Stichwort, der Anlaß zu Romeos Rede vom Triumphe der Schönheit über den Tod wird.

Selbst die kleinsten Kleinigkeiten im Kostüm, wie die Farbe der Strümpfe eines Majordomus, das Muster im Sacktuch einer Frau, der Ärmel eines jungen Soldaten, die Hauben einer eleganten Dame, werden in Shakespeares Händen wichtig für die dramatische Entwickelung, und mitunter hängt an ihnen die Verwickelung eines ganzen Schauspiels. Mancher andere Dramatiker hat sich des Kostüms bedient, um gleich beim ersten Auftreten den Zuschauern den Charakter einer Person anzudeuten, doch kaum mit solchem Glanz, wie Shakespeare im Falle des Gecken Parolles, dessen Kleid übrigens nur ein Archäolog verstehen kann. Der Scherz, daß Herr und Diener auf offener Bühne die Kleidung wechseln, daß verschlagene Schiffer über die Verteilung eines Haufens schöner Gewänder zanken, daß ein betrunkener Kesselflicker wie ein Herzog verkleidet wird — das alles kann man als Glied in der Entwickelungskette ansehen, die die Anwendung des Kostüms in der Komödie von Aristophanes bis Gilbert darstellt; doch niemals hat jemand den bloßen Einzelheiten in Kleidung und Schmuck solche Ironie des Kontrastes, solche unmittelbare tragische Wirkung, so viel Schrecken und so viel Pathos entlockt, wie Shakespeare. Von Kopf zu Fuß bewaffnet, schreitet der tote König über die Zinnen von Elsinore, weil etwas faul im Staate Dänemark ist; Shylocks Rockelor ist ein Teil der Verachtung, unter welcher seine verwundete und

verbitterte Seele sich windet; als Arthur um sein Leben fleht, da findet er keinen besseren Fürsprecher als das Tuch, das er Herbert gab:

Hast du das Herz? Als nur der Kopf dich schmerzte,
Da knüpfte ich mein Tuch um deine Braue.
(Es war mein bestes, einer Fürstin Gabe)
Und niemals forderte ich es zurück:

und Orlandos blutige Binde wirft den ersten finsteren Schatten in jenes köstliche Waldidyll und offenbart, welche tiefe Empfindung unter Rosalindens phantastischem Witz und mutwilligem Scherze ruht.

Es war an meinem Arm noch in der Nacht.
Ich küßt' es; wenn's nur nicht zu meinem Herrn,
Ihm zu erzählen, geht, ich küßte andre,
Als ihn,

sagt Imogen und scherzt über den Verlust des Armbandes, das schon nach Rom unterwegs war, um ihr ihres Gatten Treue zu rauben; der kleine Prinz spielt auf dem Wege zum Tower mit dem Dolch im Gürtel des Onkels; Duncan sendet der Lady Macbeth am Abend vor seiner Ermordung einen Ring, und Portias Ring wandelt die Tragödie des Kaufmanns in die Komödie eines Mädchens. York, der große Empörer, stirbt mit einer Krone von Papier auf seinem Haupte; Hamlets schwarzes Gewand ist ein Farbenmotiv im Stücke, wie die Trauer der Cimène im Cid, und der Höhepunkt der Rede des Marc Anton ist der Moment, als er Caesars Gewand hervorzieht.

Ich erinnre
Das erste Mal, daß Caesar je ihn trug.
In Sommerabend war's — in seinem Zelt
Am Tag, da er die Nervier überwand:
Seht her, hier fuhr des Cassius Dolch hinein:
Seht, welchen Riß der neidische Casca machte:
Hier stieß der vielgeliebte Brutus durch . . .

[illegible] treuen Seelen, was ihr weint? und doch —
[illegible] seht die Wunden nur in Caesars Kleid!

Die Blumen, die Ophelia in ihrem Wahnsinn trägt, [illegible] den [illegible] Pathos, wie die Veilchen, [illegible] die auf einem [illegible]. Wenn Lear auf der Heide herumzieht, wird die Wirkung seines Auftretens zum Unsäglichen gesteigert durch den phantastischen Aufputz; und wenn Cloten, vom Hohn des Vergleichs getroffen, den Imogen zwischen ihm und ihres Gatten Kleidung zieht, sich mit der Kleidung eben dieses Gatten herausputzt, um [illegible] ihr die schmachvolle Tat zu [illegible], da fühlen wir, daß es im ganzen französischen Realismus, selbst in der Therèse Raquin, diesem Meisterwerk des Entsetzlichen, nichts gibt, was an schrecklicher und tragischer Symbolik den Vergleich mit dieser Szene aus Cymbeline aushält.

Auch im Dialog selbst werden einige der lebendigsten Stellen durch das Kostüm angeregt. Rosalindens

„Meinst du, weil ich wie ein Mann ausgerüstet bin,
trage auch Wams und Hosen in meinem Charakter?"

Constantias

Der Gram füllt aus die Stelle meines Kindes
Und gibt den leeren Kleidern seine Form:

und der rasche, scharfe Schrei der Elisabeth —

Ah, durchschneidet meine Schnüre!

sind nur ein paar der vielen Beispiele, die man zitieren könnte.

Eine der schönsten Wirkungen, die ich je auf der Bühne sah, rief Salvini hervor, als er im letzten Akt des Lear die Feder von Kents Mütze riß, sie auf Cordelias Lippen legte und sprach:

Die Feder regt sich! Ja. Sie lebt.

Booth, dessen Lear manchen großen Moment der Leidenschaft hatte, riß aus seinem archäologisch-ungenauen Hermelin einige Haare zu diesem Zweck heraus; aber Salvinis Wirkung war schöner und wahrer. Und wer Irving im letzten Akt von Richard III. sah, wird sich erinnern, wie sehr die Qual und das Grauen seines Traumes durch die vorangehende Ruhe verstärkt wurde, und die Verse:

Nun, ist mein Sturmhut leichter denn zuvor?
Und alle Rüstung mir ins Zelt gelegt? . . .
Daß meine Schäfte fest und nicht zu schwer sind —

hatten für den Hörer eine doppelte Bedeutung und erinnerten an die letzten Worte, die Richards Mutter ihm nachrief, als er nach Bosworth zog:

So nimm denn mit dir meinen schwersten Fluch,
Der an dem Tag der Schlacht dich mehr ermüde,
Als all die schwere Rüstung, die du trägst.

Was die Hilfsmittel angeht, die Shakespeare zur Verfügung standen, so beachte man, daß er

sich zwar oft über die Kleinheit der Bühne beklagt, auf der er große historische Dramen zu spielen hat, und über den Mangel an Szenerie, die ihn zwang, manche wirkungsvollen Ereignisse fortzulassen, daß er aber immer wie ein Dramatiker schreibt, der eine große Theatergarderobe zur Verfügung hat und sich auf seine Schauspieler in betreff ihrer Ausstattung verlassen kann. Noch heute ist es schwer, ein Stück wie die Komödie der Irrungen aufzuführen; und nur dem seltsamen Zufall, daß der Bruder der Miss Ellen Terry ihr gleicht, verdanken wir es, daß wir „Wie es euch gefällt“ in guter Aufführung sehen können. Um ein Stück Shakespeares auf die Bühne zu bringen, wie er es gewollt hat, braucht man tatsächlich die Dienste eines guten Kapitalisten, eines gescheiten Perückenmachers, eines Schneiders, der Sinn für Farben und Kenntnis in Geweben besitzt, eines gewandten Arrangeurs, eines Fechtmeisters, eines Tanzlehrers und eines Künstlers, der die ganze Aufführung persönlich leitet. Denn er schildert uns mit größter Sorgfalt Kleidung und Erscheinung eines jeden Charakters. August Vacquerie sagt an einer Stelle: „Racine abhorre la réalité; il ne daigne pas s'occuper de son costume. Si l'on s'en rapportait aux indications du poète, Agamemnon serait vêtu d'un scèptre et Achille d'une épée.“ Bei Shakespeare ist es anders. Er gibt Anweisungen über das Kostüm der Perdita, Florizels, des Autolycus, der Hexen

im Macbeth, des Apothekers in Romeo und Julia und eine genaue Beschreibung des ungewöhnlichen Gewandes, in welchem Petruchio zur Hochzeit geht. Rosalinde, so sagt er, soll groß sein und trägt einen Speer und einen kleinen Dolch; Silva ist kleiner und schminkt ihr Gesicht braun, so daß sie sonnenverbrannt aussieht. Die Kinder, die das Feenspiel im Windsor-Walde spielen, sollen in Weiß und Grün gekleidet sein — nebenbei bemerkt: ein Kompliment für die Königin Elisabeth, deren Lieblingsfarben es waren — und in Weiß mit grünen Kränzen und goldenen Masten sollen die Engel in Kimbolton zu Katharina kommen. Bottom erscheint im „Homespun", Lysander unterscheidet sich von Oberon durch sein Athenisches Kleid, und Launce hat Löcher in seinen Stiefeln. Die Herzogin von Gloucester steht im weißen Tuch neben ihrem Gatten im Trauergewande. Das scheckige Kleid des Narren, der Purpur des Kardinals, die französischen Lilien auf den englischen Röcken, das alles gibt Anlaß zu Scherz oder Schimpf im Dialoge. Wir kennen die Ornamente auf der Rüstung des Dauphins und auf dem Schwert der Pucelle, den Helmbusch auf Warwicks Helm und die Farbe von Bardolphs Nase. Portia trägt goldenes Haar, Phoebe schwarzes; Orlando hat braune Locken, und Sir Andrew Aguecheeks Haar hängt wie Flachs auf einer Spindel und will nicht kraus werden. Einige seiner Gestalten

sind dick, andere mager, einige gerade gewachsen, andere buckelig, einige blond, andere dunkel, und einige sollen ihr Gesicht schwärzen. Lear hat einen weißen Bart, Hamlets Vater einen grauen, und Benedict soll sich im Stücke rasieren lassen. Ja, über Bühnenbärte wird Shakespeare ganz ausführlich; er spricht von ihren vielen Farben und gibt den Schauspielern Anweisung, immer darauf zu achten, daß sie gut befestigt seien.

Dann kommen Tänze vor: Schnitter in Strohhüten, Bauern, wie Satyrn in Felle gekleidet, führen sie auf; Maskenscherze von Amazonen, von Russen, und solche in klassischen Kostümen; unsterbliche Szenen mit einem Weber, der eines Esels Kopf trägt; eine Rauferei wegen der Farbe eines Gewandes, und der Lord-Mayor muß kommen, sie zu schlichten; und schließlich eine Szene zwischen einem wütenden Ehemann und der Putzmacherin seiner Frau wegen eines geschlitzten Ärmels.

Die Metaphern, die Shakespeare von der Kleidung entlehnt und die Aphorismen darüber, seine Seitenhiebe gegen die Mode seiner Zeit, besonders gegen die lächerlich großen Hüte der Damen, die vielen Schilderungen des mundus muliebris, von dem Liede des Autolycus im Wintermärchen bis zu der Beschreibung des Gewandes der Herzogin von Mailand in Viel Lärm um Nichts, das alles kommt viel zu häufig vor, um es zu zitieren. Doch ist es

vielleicht angebracht, daran zu erinnern, daß die ganze Philosophie der Kleidung in Lears Szene mit Edgar enthalten ist, und diese Stelle hat vor der grotesken Weisheit und etwas geschwollenen Metaphysik des „Sartor resartus“ den Vorzug der Kürze und des Stils. Doch ich denke, was ich gesagt habe, genügt, um zu beweisen, daß Shakespeare sich sehr viel um das Kostüm kümmerte. Ich meine das nicht in jenem oberflächlichen Sinne, in dem man aus seiner Kenntnis von Akten und Asphodills geschlossen hat, daß er der Blackstone und Paxton seiner Zeit war; aber er wußte, daß das Kostüm zugleich bestimmte Eindrücke beim Zuschauer hervorrufen kann und bestimmte Charaktere bezeichnen, und daß es ein wesentliches Kunstmittel für den wahren Illusionisten ist. Ihm war die verwachsene Gestalt Richards ebenso wertvoll wie die Schönheit der Julia; er stellt den Radikalen in seinem Kittel neben den Lord in seiner Seide und erkennt die Bühnenwirkungen, die er aus beiden ziehen kann. Ihn interessiert Caliban nicht weniger als Ariel, Lumpen interessieren ihn nicht weniger als goldgestickte Gewänder, und er weiß um die künstlerische Schönheit des Häßlichen.

Der Anstoß, den Ducis bei der Übertragung des Othello an der wichtigen Rolle eines so gewöhnlichen Dinges, wie es ein Taschentuch ist, nahm, und sein Versuch, seine Stärke zu verringern, indem er den Mohren immer wieder

ausrufen ließ: *„Le bandeau! le bandeau!“* kann den Unterschied zwischen *„la tragédie philosophique“* und dem Drama des wirklichen Lebens beleuchten; und die erste Einführung des Wortes *„mouchoir“* am Théatre Français machte Epoche in jener romantisch-naturalistischen Bewegung, deren Vater Victor Hugo und deren *enfant terrible* Zola ist, ebenso wie im Anfang des Jahrhunderts der Klassizismus seinen stärksten Ausdruck fand, als Talma sich weigerte, hinfort griechische Helden in gepuderter Perücke zu spielen. Das ist übrigens eins der vielen Beispiele dafür, wie die großen Schauspieler unseres Jahrhunderts nach archäologischer Genauigkeit im Kostüm strebten.

Als Théophile Gautier über die Rolle sprach, die das Geld in der *„Comédie Humaine“* spielte, sagte er, Balzac gebühre der Ruhm, der Dichtung einen neuen Helden gewonnen zu haben, *„le héros métallique“*. Von Shakespeare kann man sagen, er sei der erste gewesen, der den dramatischen Wert von Wämsern erkannte und der gesehen habe, daß eine Peripetie von einem Reifrock abhängen könne. Leider hat uns der Brand des Globe-Theatre — der übrigens durch die Leidenschaft für Illusion verursacht wurde, welche Shakespeares Bühnen-Anweisungen auszeichnet — mancher wichtigen Dokumente beraubt; doch in dem noch vorhandenen Inventar der Garderobe eines Londoner Theaters jener Zeit werden besondere Kostüme für Kardinäle,

Schäfer, Könige, Clowns, Mönche und Narren erwähnt; grüne Gewänder für Robin Hoods Leute und ein grünes Kleid für Maid Marian; ein weiß und gold gesticktes Gewand für Heinrich V. und eine Robe für Longshanks; außerdem Überwürfe, Chorröcke, Damastkleider, Kleider aus Goldtuch und Kleider aus Silbertuch, Taffet- und Kalikogewänder, Sammet-, Seiden-, Friesjacken, Wämser aus gelbem und schwarzem Leder, rote, graue, französische Pierrot-Kostüme, ein Kleid *„for to go invisibel“*, — das für 70 Mark nicht zu teuer ist — und das alles zeigt den Wunsch, jedem Charakter sein passendes Kleid zu geben. Da sind auch spanische, maurische, dänische Kostüme gebucht, Helme, Lanzen, gemalte Schilder, Kaiserkronen, päpstliche Tiaren, Kleider für türkische Janitscharen, römische Senatoren und alle Götter und Göttinnen des Olymp, die das eifrige archäologische Studium des Theaterunternehmers bezeugen. Allerdings wird auch eine Schnürbrust für Eva erwähnt, doch spielte die Szene wahrscheinlich nach dem Sündenfall.

Jeder, der Shakespeares Zeit studiert, wird finden, daß die Archäologie eines ihrer Merkzeichen war. Nach jenem Wiederaufleben der klassischen Architekturformen, das die Renaissance auszeichnete, und nachdem man begonnen hatte, in Venedig und anderswo die Musterwerke griechischer und lateinischer Literatur zu drucken, kam natürlich auch das Interesse

an der Ornamentik und dem Kostüm der alten Welt. Und die Künste studierten sie nicht um des Wissens willen, das sie erwarben, sondern um der Schönheit willen, die sie schaffen wollten. Man ließ die seltenen Werke, die immerfort in den Ausgrabungen zu Tage kamen, nicht in Museen verbröckeln, damit sie ein stumpfer Custode betrachte oder ein Polizist, den die Langeweile sticht, weil kein Verbrechen begangen wird. Man benutzte sie als Motive für eine neue Kunst, die nicht nur schön sein sollte, sondern auch fremdartig.

Infessura erzählt, als einige Arbeiter im Jahre 1485 auf der Appischen Straße einen alten Sarkophag mit der Inschrift: Julia, Tochter des Claudius, entdeckten, fanden sie nach der Öffnung in seinem Marmorleib die Leiche eines schönen Mädchens von 15 Jahren, die die Kunst des Einbalsamierens vor Verwesung und vor dem Verfall der Zeiten bewahrt hatte. Ihre Augen waren halb geöffnet, ihr Haar umgab sie mit krausen Locken, und von ihren Lippen und Wangen war der Blütenhauch des Mädchentums noch nicht entflohen. Man trug sie aufs Kapitol, sie ward der Gegenstand eines neuen Kultes, und von allen Seiten der Stadt strömten die Pilger herbei, an dem wunderbaren Schreine zu beten, bis schließlich der Papst fürchtete, diejenigen, die im heidnischen Grabe das Geheimnis der Schönheit gefunden hätten, möchten vergessen, welche Geheimnisse Judaeas rauhes

Felsengrab umschlösse; und so ließ er bei Nacht den Leichnam entfernen und heimlich begraben. Mag die Erzählung immerhin eine Legende sein, sie zeigt trotzdem die Stellung jener Zeit der antiken Welt gegenüber. Ihnen war die Archäologie keine bloße Wissenschaft des Antiquars; sie war ein Mittel, den trockenen Staub des Altertums in den Atem und die Schönheit des Lebens zu heben und mit dem neuen Wein der Romantik Schläuche zu füllen, die sonst alt und verschlissen gewesen wären. Man kann die Spuren dieses Geistes verfolgen, von Niccola Pisanos Pult bis zu Mantegnas Triumph des Caesar; und er beschränkte sich nicht auf die unbeweglichen Künste — die Künste des versteinerten Augenblicks — sondern sein Einfluß zeigt sich auch in den großen griechisch-römischen Maskenfesten, die die beständige Unterhaltung der fröhlichen Fürstenhöfe jener Zeit bildeten, und er zeigt sich in den Aufzügen und Prozessionen, mit denen die Bürger großer Handelsstädte die Fürsten begrüßten, die zu ihnen kamen. Solche Festzüge hielt man — nebenbei bemerkt — für so wichtige Ereignisse, daß man große Druckwerke über sie herstellte und veröffentlichte; und diese Tatsache zeigt, wie allgemein jene Zeit an solchen Dingen Anteil nahm.

Und diese Anwendung der Archäologie bei Darstellungen ist keineswegs das Zeichen eines Zeitalters unselbständiger Pedanterie, sondern in

jeder Hinsicht gerechtfertigt und schön. Denn die Bühne ist nicht nur der Sammelplatz aller Künste, sondern auch die Rückkehr der Kunst zum Leben. In archäologischen Romanen scheint es bisweilen, als versteckten seltene und veraltete Worte die Wirklichkeit hinter dem Wissen, und ich glaube, daß mancher Leser von *„Notre Dame de Paris“* sich über die Bedeutung von Worten wie *la casaque à mahoitres, les voulgiers, le gallimard taché d'encre, les craaquiniers* und ähnlichen den Kopf zerbrochen hat; doch auf der Bühne ist das anders! Die alte Welt erwacht aus ihrem Schlaf, und die Geschichte bewegt sich in langem Zuge vor uns vorüber und zwingt uns nicht erst, unseren Genuß durch ein Lexikon oder eine Encyklopädie vollkommen zu machen. Ja, das Publikum braucht nicht einmal die Gewährsmänner für die Inszenierung eines Stückes zu kennen. Symonds spricht einmal von einem großen Bilde Mantegnas und sagt, der Künstler habe ein gelehrtes Motiv in ein Thema von Linienmelodien aufgelöst. Das gleiche kann man von der Bühne sagen. Nur die Toren nennen das Pedanterie, nur, wer weder sehen noch hören kann, behauptet, die Leidenschaft eines Stückes werde durch seine Dekorationen zerstört.

Und die Archäologie ist wirklich nur dann reizvoll, wenn sie in irgendeine Kunstform einfließt. Ich will die Dienste arbeitsamer Gelehrten nicht unterschätzen, aber ich empfinde den

Gebrauch, den Keats von Lemprières Diktionär machte, als weit wertvoller, als Max Müllers Kritik, in der er jenes Buch als eine Krankheit der Sprache bezeichnet. Mir ist der „Endymion“ lieber als irgend welche Theorie. Und wer empfände nicht, daß ein Hauptverdienst des Piranesischen Werkes über Vasen das ist, Keats die Anregung zu seiner „Ode auf eine griechische Urne“ gegeben zu haben.

Die Kunst und nur die Kunst kann das Wissen um alte Dinge schön machen; und die Kunst auf dem Theater kann es in unmittelbarster und lebendigster Weise benutzen, denn sie kann in einer ausgezeichneten Vorstellung die Illusion des wirklichen Lebens mit den Wundern der unwirklichen Welt verbinden. Aber das 16. Jahrhundert war nicht nur die Zeit des Vitruv, sondern auch die Zeit Vecellios. Jede Nation gewann plötzlich Interesse am Kostüm ihrer Nachbarn. Im Anfang des Jahrhunderts erreichte die Nürnberger Chronik mit 2000 Illustrationen ihre 5. Auflage, und ehe das Jahrhundert zu Ende ging, waren 17 Auflagen von Münsters Kosmographie gedruckt. Außer diesen beiden Büchern gab es noch die Werke von Michael Colyns, Hans Weigel, Amman und Vecellio selbst; alle waren illustriert, und einige der Zeichnungen im Vecellio stammten wahrscheinlich sogar von der Hand Tizians. Und nicht nur aus Büchern und Abhandlungen holten sie ihre Kenntnis. Die sich entwickelnde Gewohn-

heit, im Ausland zu reisen, der steigende Handelsverkehr zwischen den Ländern und die Häufigkeit diplomatischer Missionen gaben jeder Nation mannigfaltige Gelegenheiten, die verschiedenen zeitgenössischen Trachten zu studieren. Als zum Beispiel die Gesandten des Zaren, des Sultans, des Fürsten von Marokko England verließen, gaben Heinrich VIII. und seine Freunde verschiedentlich Maskenfeste in den seltsamen Trachten ihrer Besucher. Später sah London — vielleicht zu oft — den düsteren Glanz des spanischen Hofes, und aus allen Ländern kamen zu Elisabeth Gesandte, deren Kleidung, wie Shakespeare sagt, starken Einfluß auf das englische Kostüm gewann.

Aber das Interesse begrenzt sich nicht auf das Altertum oder auf fremde Nationen; man untersuchte auch eifrigst — namentlich, wer mit dem Theater in Verbindung stand — die alten englischen Trachten; und wenn Shakespeare im Prolog eines seiner Stücke sein Bedauern darüber ausspricht, daß es ihm nicht gelungen sei, sich Helme aus jener Zeit zu verschaffen, so spricht er nicht nur als Dichter, sondern als Theaterunternehmer der Elisabethanischen Zeit. In Cambridge wurde zum Beispiel zu seiner Zeit eine Aufführung Richards III. veranstaltet, bei welcher die Schauspieler in wirklichen Kostümen jener Zeit spielten, die aus der großen Sammlung historischer Trachten im Tower herbeigeschafft wurden. Diese Sammlung war den

Unternehmern zum Studium jederzeit zugänglich und wurde ihnen bisweilen zur Verfügung gestellt.

Was nützt auch die Archäologie, welche die Kritiker so sehr entsetzt, der Bühne, wenn sie uns nicht den Aufbau und Aufputz liefern soll, der der Zeit entspricht, in welcher das Stück spielt? Sie macht es uns möglich, einen Griechen wie einen Griechen, einen Italiener wie einen Italiener angezogen zu sehen; die Säulenhalle Venedigs, die Balkone Veronas zu bewundern; und wenn das Stück von einer der großen Epochen der Geschichte unseres Vaterlandes handelt, die Zeit in ihrem eigenen Gewande, den König in dem Kleide, in dem er lebte, zu betrachten. Ich verstehe es, wenn man die Archäologie wegen ihres extremen Naturalismus angreift, aber man verfehlt das Ziel weit, wenn man sie als pedantisch angreift. Doch sie überhaupt anzugreifen, ist töricht; man könnte ebensogut vom Äquator verächtlich reden. Denn die Archäologie ist eine Wissenschaft und also weder gut noch böse, sondern einfach eine Tatsache. Ihr Wert hängt davon ab, wie man sie benutzt, und nur der Künstler kann sie benutzen. Der Archäolog liefert den Stoff, der Künstler die Form.

Wenn ein Künstler die Szenerie und das Kostüm für ein Shakespearesches Stück entwirft, so muß er es zuerst so genau wie möglich datieren. Er muß das weit mehr auf Grund

des allgemeinen Geistes des Stückes tun als auf Grund einzelner historischer Beziehungen, die es enthalten mag. Hamlet wird zum Beispiel meistens in viel zu frühe Zeit gelegt. Hamlet ist wesentlich ein Gelehrter zur Zeit der Wiederbelebung der Wissenschaften; und wenn auch die Anspielung auf den kurz vorangegangenen Einfall der Dänen in England das Stück ins 9. Jahrhundert zurückstellt, so spricht der Gebrauch von Rappieren für eine viel spätere Zeit. Hat man aber das Datum bestimmt, so muß der Archäolog die Tatsachen liefern, die der Künstler zu Wirkungen verarbeitet.

Man hat wohl gesagt, die Anachronismen in den Stücken selbst zeigten, wie gleichgültig Shakespeare gegen jede Art von historischer Genauigkeit gewesen sei, und man hat aus Hektors indiskretem Zitat des Aristoteles viel Kapital geschlagen. Andererseits sind jedoch die Anachronismen keineswegs zahlreich und unwichtig, und hätte ein anderer Künstler Shakespeare auf sie aufmerksam gemacht, so hätte er sie vermutlich verbessert. Denn wenn sie auch keine Flecke sind, so kann man sie doch kaum zu den großen Schönheiten seiner Werke zählen; oder, wenn man es doch will, so kann man nur dann auf ihren anachronistischen Reiz Gewicht legen, wenn man die Stücke ihrem richtigen Datum entsprechend inszeniert. Wenn man jedoch Shakespeares Stücke als Gesamtheit betrachtet, so fällt als wirklich bemerkens-

wert vor allem die große Treue und Echtheit ihrer Gestalten und Verwicklungen auf. Viele seiner „dramatis personae“ sind Leute, die wirklich gelebt haben, und einzelne hätte ein Teil seiner Zuhörerschaft noch damals im wirklichen Leben sehen können. Ja, der heftigste Angriff, der zu seiner Zeit gegen Shakespeare gerichtet wurde, war der, Lord Cobham karikiert zu haben. Seine Handlungen entnimmt Shakespeare entweder der wirklichen Geschichte oder alten Balladen und Überlieferungen, die für die Elisabethanische Zeit den Wert von Geschichte hatte, und die selbst heute noch kein wissenschaftlicher Historiker als geradezu unwahr beiseite schieben würde. Und er wählt nicht nur Tatsachen als Basis für seine Dichtung, sondern er gibt auch jedem Stück den Gesamtcharakter, die soziale Atmosphäre der betreffenden Zeit. Nur, weil er einsah, daß die Dummheit eine der unveränderlichen Eigenschaften aller europäischen Zivilisation ist, macht er keinen Unterschied zwischen dem Londoner Pöbel seiner Zeit und dem römischen Pöbel heidnischer Tage, zwischen einem albernen Wächter in Messina und einem albernen Friedensrichter in Windsor. Doch sobald er es mit höheren Charakteren zu tun hat, gibt er ihnen Stempel und Siegel ihrer Zeit. Virgilia ist eine jener Römerinnen, auf deren Grabe zu lesen stand: *Domi mansit, lanam fecit,* so gut Julia das romantische Mädchen der Renaissance ist. Er hält sich sogar an die

Rasseeigentümlichkeiten. Hamlet hat alle Einbildungskraft und alle Unentschlossenheit nordischer Völker, und die Prinzessin Katharina ist so französisch wie die Helden von „Divorçons“. Heinrich V. ist ein echter Engländer, Othello ein echter Mohr.

Und wenn Shakespeare Englands Geschichte vom 14. bis 16. Jahrhundert behandelt, so ist er ängstlich besorgt, daß alle Tatsachen richtig sind — ja, er folgt Holinshed mit überraschender Treue.

Die unaufhörlichen Kriege zwischen Frankreich und England werden mit außerordentlicher Genauigkeit beschrieben — bis zu den Namen belagerter Städte, den Häfen, in denen man landete und wo man sich einschiffte, den Orten und Daten der Schlachten, den Titeln der Führer auf beiden Seiten und den Listen der Toten und Verwundeten. Bei den Bürgerkriegen der weißen und roten Rose gibt er uns genaue Stammbäume der sieben Söhne Eduards III.; er bespricht mit großer Ausführlichkeit die Ansprüche der streitenden Häuser York und Lancaster auf den Thron; und wenn die englische Aristokratie Shakespeare als Dichter nicht lesen wollte, könnte sie ihn als eine Art früher Adelsliste lesen. Es gibt kaum einen Titel im Oberhause, der nicht bei Shakespeare mit vielen Einzelheiten der Familiengeschichte — glaublichen und unglaublichen — vorkäme. Ja, wäre es nötig, daß die Schulkinder alles über

die Rosenkriege wüßten, sie könnten ihre Aufgaben so gut aus Shakespeare lernen, wie aus Schulbüchern, und so wäre es — das brauche ich kaum zu sagen — viel unterhaltender. Selbst zu Shakespeares Zeit wurde der Nutzen seiner Stücke anerkannt. Die Historien lehren die Leute Geschichte, die sie nicht in Chroniken lesen können, sagt Heywood in einer Abhandlung über die Bühne, und doch bin ich überzeugt, daß Chroniken des 16. Jahrhunderts weit reizvoller zu lesen waren als Schulbücher des 19. Jahrhunderts.

Natürlich hängt der künstlerische Wert der Stücke Shakespeares nicht im geringsten von ihren Tatsachen ab, sondern von ihrer Wahrheit, und die Wahrheit ist immer von Tatsachen unabhängig und erfindet oder wählt sie nach Belieben. Aber Shakespeares Art, Tatsachen zu benutzen, ist ein höchst interessanter Teil seiner Methode zu arbeiten und zeigt uns seine Stellung der Bühne gegenüber und sein Verhältnis zur großen Kunst der Illusion. Er würde sicher sehr erstaunt gewesen sein, hätte jemand seine Stücke mit Feenmärchen auf eine Stufe gestellt, wie es Lord Lytton tut; denn eines seiner Ziele war, England ein nationales, historisches Drama zu geben, das Ereignisse behandelte, die der Hörer kannte, und Helden, die im Gedächtnis des Volkes lebten. Ich brauche kaum zu sagen, daß die Vaterlandsliebe ein notwendiges Erfordernis der Kunst

ist; denn sie bedeutet für den Künstler den Ersatz des individuellen Fühlens durch ein allgemeines und für das Publikum die Darbietung eines Kunstwerks in der anziehendsten und populärsten Gestalt. Man beachte, daß der erste und der letzte Erfolg Shakespeares beides historische Stücke waren.

Man könnte fragen, was dies alles mit Shakespeares Meinung über das Kostüm zu tun hat. Ich antworte: ein Dramatiker, der so viel Wert auf die Richtigkeit der Tatsachen legt, wird die Richtigkeit des Kostüms als einen wichtigen Faktor seiner illusionistischen Methode begrüßen. Und ich zweifle nicht, daß Shakespeare es tat. Die Bezugnahme auf die Helme der Zeit Heinrichs V. im Prolog jenes Stückes mag man als dichterisches Bild bezeichnen, obgleich Shakespeare oft genug

> den einen Helm,
> der einst die Luft bei Azincourt erschreckte,

dort gesehen haben mag, wo er noch in der dunklen Halle der Westminster-Abtei hängt, zusammen mit dem Sattel jenes „Sohns des Ruhmes“ und dem streifigen Schild mit seinem zerfetzten blauen Sammetfutter und seinen erblindeten Goldlilien; aber die Anwendung von Waffenröcken in Heinrich VI. ist lediglich aus der Archäologie zu erklären, da sie im 16. Jahrhundert nicht gebraucht wurden, und des Königs Waffenrock war noch zu Shakespeares Zeit über seinem Grabe in Windsor aufgehängt. Denn bis

zu dem unglücklichen Sieg der Philister im Jahre 1645 waren die Kapellen und Dome Englands die großen archäologischen Nationalmuseen, und man bewahrte in ihnen die Rüstungen und Gewänder der Helden der englischen Geschichte auf. Vieles wurde natürlich im Tower verwahrt, und schon zur Zeit der Elisabeth zeigte man den Reisenden seltsame Reliquien der Vergangenheit; aber die Kathedralen und Kirchen wählte man meistens, weil sie als die passendsten Schreine zur Aufnahme historischer Altertümer erschienen. Noch zeigt uns Canterbury den Helm des schwarzen Prinzen, Westminster die Gewänder englischer Könige, und in St. Paul hing Richmond selbst das Banner auf, das über den Feldern von Bosworth geweht hatte.

Tatsächlich sah Shakespeare, wohin er sich auch in London wandte, die Ausstattungen und Einrichtungen vergangener Zeiten, und ohne Zweifel benutzte er diese Gelegenheiten. Lanzen und Schild werden z. B. bei ihm im offenen Kriege sehr häufig angewendet, und er kennt diesen Gebrauch aus der Archäologie, nicht aus der militärischen Ausrüstung seiner Tage. Auch die Rüstung gehörte nicht mehr zur Ausstattung des Soldaten in seiner Zeit; sie war schnell vor den Feuerwaffen verschwunden. Der Helmschmuck Warwicks, der in Heinrich IV. eine so bedeutende Rolle spielt, ist zwar ganz korrekt in einem Stück, das im 15. Jahrhundert spielt,

als man ihn allgemein trug, aber in einem Stück, das in Shakespeares Zeit spielte, wäre er es nicht mehr gewesen; denn damals war ein Federschmuck an seine Stelle getreten, und wie Shakespeare uns in Heinrich VIII. sagt, war diese Sitte von Frankreich übernommen. Also können wir sicher sein, daß in den historischen Stücken die Archäologie ihre Rolle spielte, und ich zweifle nicht, daß es in den anderen ebenso war. Jupiter erscheint auf seinem Adler, mit dem Donnerkeil in der Hand, Juno mit ihren Pfauen, Iris mit ihrem vielfarbenen Bogen; das Amazonenfest zeigt archäologische Studien und ebenso der Traum, den Posthumus im Gefängnis des Sicilius Leonatus träumt: „ein alter Mann, wie ein Krieger gekleidet, führt eine Matrone“. Von dem athenischen Gewande, das Lysander von Oberon unterscheidet, sprach ich schon; doch eins der bemerkenswertesten Beispiele ist die Kleidung des Coriolan; hier stützt sich Shakespeare direkt auf Plutarch. Dieser Historiker spricht in der Lebensbeschreibung des großen Römers von dem Eichenkranz, mit dem Caius Marcius gekrönt wurde, und von dem seltsamen Gewande, in welchem er, alter Sitte gemäß, die Wähler für sich gewinnen muß; beide Male läßt er sich in lange Untersuchungen ein, um den Ursprung und die Bedeutung der alten Sitten zu finden. Shakespeare nimmt als ein wahrer Künstler die Tatsachen, die den Notizen des Gelehrten zugrunde liegen, an und benutzt

sie zu dramatischen und malerischen Wirkungen; das Kleid der Niedrigkeit wird zum Angelpunkt des ganzen Stückes. Ich könnte noch andere Fälle anführen, aber dieser eine genügt für meine Zwecke; jedenfalls zeigt er, daß wir nur Shakespeares eigenen Wunsch und Willen ausführen, wenn wir ein Stück genau nach seiner Zeit inszenieren und uns dabei an die besten Quellen wenden.

Doch auch wenn es nicht so wäre: Wir hätten nicht mehr Grund, irgendwelche Unvollkommenheiten, die Shakespeares Inszenierung aufwies, fortbestehen zu lassen, oder auf die Vorteile der veränderlichen Szene zu verzichten. Ein großes dramatisches Kunstwerk soll nicht nur durch den Schauspieler moderne Leidenschaften ausdrücken, sondern auch in einer Gestalt auftreten, die dem modernen Empfinden so sehr wie möglich entspricht. Racine stellte seine Römerstücke im Gewande der Zeit Ludwigs XIV. auf eine Bühne, auf der die Zuschauer saßen; aber wir verlangen es anders, um seine Kunst zu genießen. Wir brauchen Genauigkeit bis ins einzelne, um vollkommene Illusionen zu erzielen. Worauf wir achten müssen, ist nur das, daß die Nebensache nicht zur Hauptsache wird. Sie muß sich dem Gesamtinhalt des Stückes unterordnen. Aber Unterordnung heißt in der Kunst nicht Mißachtung der Wahrheit; Unterordnung verlangen heißt: verlangen, daß Tatsachen in Wirkungen verwandelt werden,

und daß jeder Einzelheit ihre eigene Stelle angewiesen wird. Hugo sagt: Les petits détails d'histoire et de vie domestique doivent être scrupuleusement étudiés et reproduits par le poète, mais uniquement comme les moyens d'accroître la réalité de l'ensemble, et de faire pénétrer jusque dans les coins les plus obscurs de l'œuvre cette vie générale et puissante au milieu de laquelle les personnages sont plus vrais, et les catastrophes, par conséquent, plus poignantes. Tout doit être subordonné à ce but. L'homme sur le premier plan, le reste au fond.

Die Stelle ist wichtig, weil sie von dem ersten französischen Dramatiker stammt, der die Archäologie auf der Bühne anwandte, und dessen Stücke, trotz ihrer Genauigkeit im einzelnen, allen wegen ihrer Leidenschaft, nicht wegen ihrer Pedanterie, wegen ihres Lebens, nicht wegen ihrer Gelehrtheit bekannt sind. Freilich hat er Konzessionen gemacht, wo es sich um seltene oder seltsame Werke handelte. Ruy Blas spricht von M. de Priego als einem *„sujet du roi“* statt als *„noble du roi“*, und Angelo Malipieri von *„la croix rouge“* statt von *„la croix de gueules“*. Doch er macht diese Konzessionen dem Publikum, oder besser einem Teil des Publikums. „J'en offre ici toutes mes excuses aux spectateurs intelligents,“ sagt er in einer Note zu den Stücken: „espérons qu'un jour un seigneur vénitien pourra dire tout bonnement sans péril son blason sur le

théatre. C'est und progrès qui viendra.“ Man könnte einwenden, das Publikum bemerke solche Mängel gar nicht; aber man sollte nicht vergessen, daß die Kunst kein anderes Ziel hat als das ihrer eigenen Vervollkommnung, und daß sie nur nach eigenen Gesetzen vorgeht: Hamlet lobt das Stück sehr, das „Caviar fürs Volk“ ist. Übrigens hat in England das Publikum eine große Wandlung durchgemacht; man würdigt heute die Schönheit in ganz anderem Maße, als noch vor wenigen Jahren; und wenn man auch die Quellen und archäologischen Daten des Dargestellten nicht kennt, so genießt man doch, was geboten wird, wenn es nur schön ist. Und darauf kommt es an. Es ist wichtiger, daß jemand sich an einer Rosenblüte freut, als daß er ihre Wurzel unter das Mikroskop bringt. Archäologische Genauigkeit ist nur eine Vorbedingung für die illusionistische Wirkung; sie ist an sich nichts Wesentliches. Lord Lyttons Vorschlag, die Kostüme sollten schön sein, ohne historisch genau zu sein, beruht auf einem Mißverständnis der Natur des Kostüms und seines Wertes für die Bühne. Dieser Wert ist ein zwiefacher: ein malerischer und ein dramatischer; jener beruht auf der Farbe, dieser auf Schnitt und Eigenart. Aber die beiden sind so miteinander verwoben, daß die Bühne sich jedesmal, wenn man in unseren Tagen die historische Genauigkeit außer acht ließ, in jenes Chaos von Kostümen, jene Karikatur der Jahrhunderte verwandelte, die der Ruin jeder malerischen und

dramatischen Wirkung war. Denn das Kostüm einer Zeit stimmt künstlerisch nicht mit dem einer anderen; und für die dramatische Wirkung heißt die Kostüme verwirren, das Stück verwirren. Das Kostüm unterliegt dem Gesetz der Entwickelung und ist ein wichtiges, vielleicht das wichtigste Zeichen für die Sitten und Gewohnheiten, für die Lebensart eines jeden Jahrhunderts.

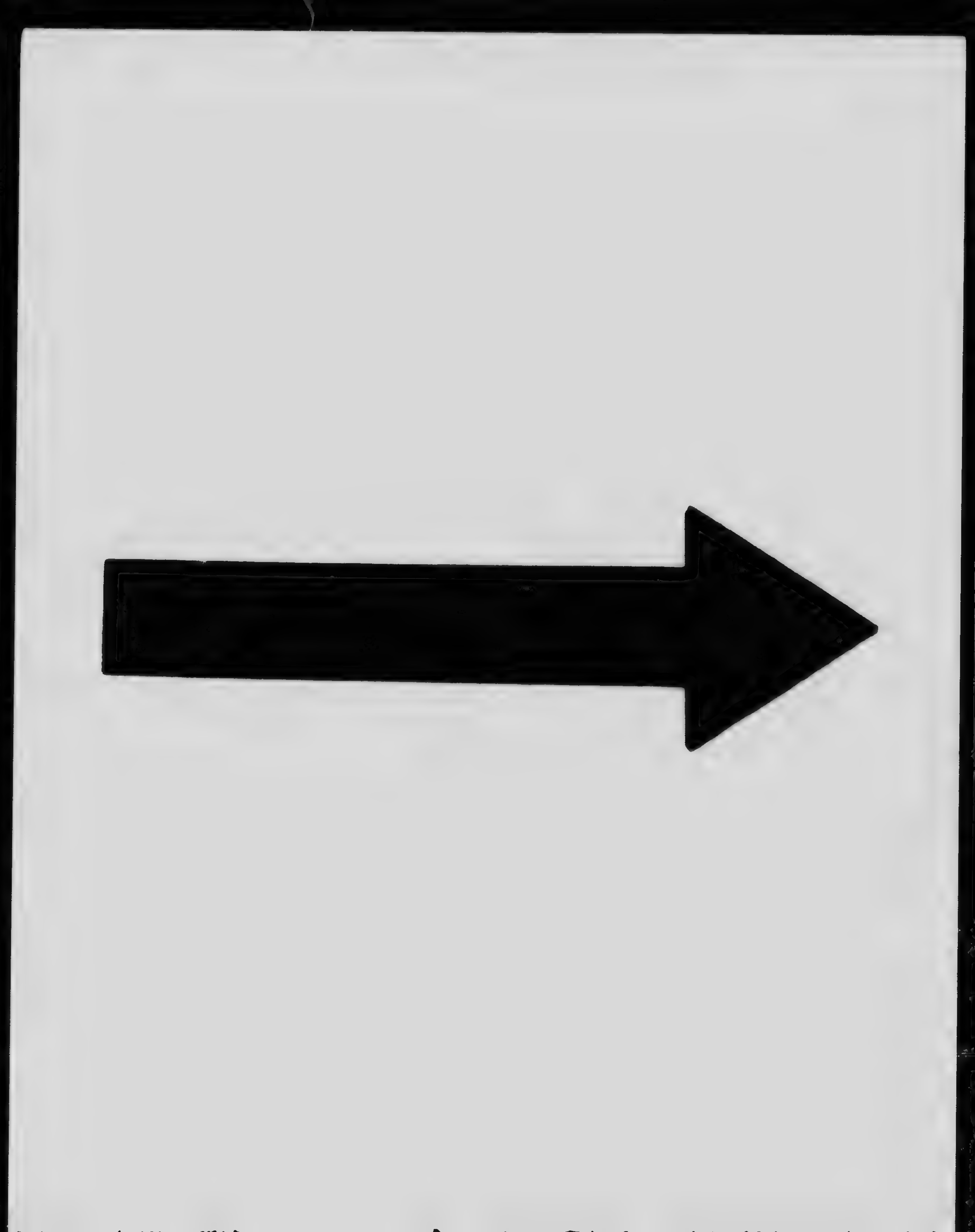
Die puritanische Verachtung der Farbe, des Schmuckes und der Anmut im Auftreten war ein Teil der Empörung der mittleren Klassen gegen die Schönheit im 17. Jahrhundert. Ein Historiker, der das außer acht ließe, würde uns ein höchst ungenaues Bild der Zeit geben, und ein Dramatiker, der diesen Zug nicht benutzte, würde auf ein wichtiges Element zur Hervorrufung illusionistischer Wirkung verzichten. Die weichlich-weibischen Gewänder Richards II. waren ein beständiges Thema zeitgenössischer Autoren. Shakespeare, der 200 Jahre später schrieb, läßt des Königs Vorliebe für schöne Erscheinung und fremde Moden eine Rolle im Stücke spielen — man denke an John of Gaunts Vorwürfe und Richards eigene Worte bei der Absetzung im 3. Akt. Und daß Shakespeare Richards Grab in der Westminster-Abtei kannte, geht aus Yorks Worten hervor:

Seht, König Richard selbst erscheint dort oben,
So wie errötend, mißvergnügt, im Osten
Die Sonne aus der Flammenpforte tritt,
Wenn neidische Wolken ihre Glorie
Verdunkeln wollen.

Denn wir können noch auf dem Gewande des Königs sein Lieblingszeichen sehen: die Sonne, die aus den Wolken hervorbricht. Tatsächlich prägen sich die sozialen Zustände jeder Zeit so sehr im Kostüm aus, daß die Aufführung eines Stückes, das im 16. Jahrhundert spielt, in den Kostümen des 14. Jahrhunderts wirkungslos wäre, weil sie unwahr ist. Und, ist die Schönheit für die Bühne wichtig, so ist die höchste Schönheit nicht nur mit der Genauigkeit im einzelnen vereinbar, sondern geradezu von ihr abhängig. Ein ganz neues Kostüm zu erfinden, geht nur in der Farce oder Burleske an, und es wäre ein gefährliches Experiment, wollte man die Kostüme verschiedener Jahrhunderte vereinigen. Shakespeares Meinung über eine solche Vermischung geht klar genug aus seinem unaufhörlichen Spott über die „Dandies" seiner Zeit hervor, die da glaubten, sie seien schön gekleidet, weil sie ihre Jacken in Italien, ihre Hüte in Deutschland und ihre Hosen in Frankreich kauften. Man dürfte bemerkt haben, daß die schönsten Szenenwirkungen auf unseren Bühnen erzielt wurden, wenn man mit möglichster historischer Genauigkeit vorging. Außerdem aber — und das ist die beste Entgegnung auf Lord Lyttons Theorie — darf man nie vergessen, daß weder im Kostüm noch im Dialog die Schönheit das letzte Ziel des Dramatikers ist. Dem wahren Dramatiker kommt es zunächst auf das Charakteristische an, und ihm liegt so

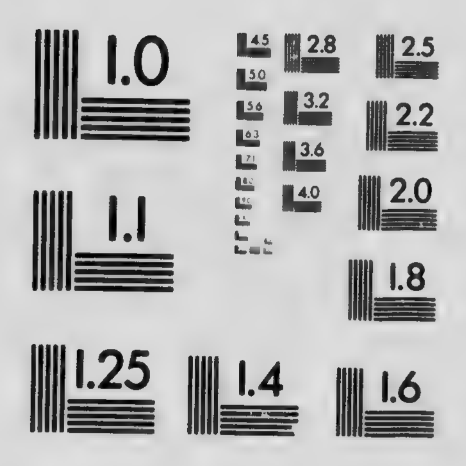
wenig daran, daß alle seine Personen schön gekleidet sind, wie daran, daß sie alle schöne Charaktere sind oder alle in schönen Worten reden. Denn der wahre Dramatiker zeigt uns das Leben unter den Formen der Kunst, nicht die Kunst in der Form des Lebens. Die griechische Kleidung war eine der schönsten, die die Welt gesehen hat, und die englische Kleidung des letzten Jahrhunderts eine der scheußlichsten; aber darum können wir ein Stück von Sheridan nicht wie ein Stück von Sophokles inszenieren. Denn, wie Polonius in seinem ausgezeichneten Vortrag, dem ich mich hier mit Vergnügen zu Dank verpflichtet bekenne, sagt: eins der ersten Erfordernisse der Kleidung ist, daß sie etwas ausdrückt. Und die manierierte Kleidung des letzten Jahrhunderts war höchst bezeichnend für eine Gesellschaft mit manierierten Formen und manierierter Unterhaltung; und der realistische Dramatiker wird diese Eigentümlichkeiten bis in die kleinsten Einzelheiten ausschöpfen. Archäologische Studien geben ihm das Material.

Doch es genügt nicht, daß ein Gewand historisch genau ist; es muß auch der Gestalt und Erscheinung des Schauspielers, seiner jeweiligen Stellung und seiner Rolle im Stück entsprechen. Und es genügt auch nicht, daß die Kostüme historisch genau angemessen und schön sind; die Schönheit muß auf der ganzen Bühne herrschen, und so lange der Hintergrund von einem Künstler gezeichnet wird, und die



MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART

(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)





Gestalten des Vordergrundes unabhängig von einem andern entworfen werden, liegt die Gefahr nahe, daß der Szene als Ganzem die Harmonie fehlt. Für jede Szene sollte das Farbenschema so genau ausgearbeitet werden, wie etwa für die Einrichtung eines Zimmers; man sollte die vorgeschlagenen Stoffe in jeder möglichen Mischung zusammenbringen, und was nicht hineinpaßt, sollte man beseitigen. Was einzelne Farben betrifft, so macht man die Szene oft zu blendend, zum Teil, weil man ein brennendes Blau-Rot zu viel verwendet, zum Teil, weil die Kostüme stets zu neu aussehen. Die Nachlässigkeit, die heute in den niederen Klassen oft nichts anderes bedeutet, als ein Streben nach Haltung, ist künstlerisch nicht ohne Wert, und moderne Farben sehen oft viel besser aus, wenn sie ein wenig verblaßt sind. Auch blau wird zu oft angewendet; es ist bei Gasbeleuchtung immer eine gefährliche Farbe, aber in England bekommt man kaum ein wirklich gutes Blau. Das schöne, vielbewunderte chinesische Blau braucht zwei Jahre, um zu färben, und das Publikum wartet nicht so lange. Pfauenblau ist auf der Bühne mit großem Erfolg angewendet worden; aber alle Versuche, ein gutes helles oder ganz dunkles Blau zu finden, sind fehlgeschlagen. Der Wert der schwarzen Farbe wird kaum gewürdigt; Irving gebrauchte sie im Hamlet wirkungsvoll als Mittelpunkt der Szene, aber ihre Wichtigkeit für die reliefartige Hebung des Ganzen,

gleichsam ihre Neutralität ist nicht genügend anerkannt. Das ist seltsam genug, wenn wir ihre allgemeine Verwendung für unsere Kleidung berücksichtigen; denn, wie Baudelaire sagt: „nous célébrons tous quelque enterrement“. Der Archäolog der Zukunft wird wahrscheinlich unsere Zeit als eine Zeit ansehen, in der man die Schönheit des Schwarzen verstand; aber ich glaube kaum, daß das richtig ist, wenigstens, wenn wir unsere Szenen- und Zimmerdekorationen betrachten. Seine dekorative Kraft ist natürlich die gleiche wie die von Weiß oder Gold; es kann Farben trennen und verbinden. In modernen Stücken wird der schwarze Rock des Helden an sich wichtig, und man müßte ihm einen passenden Hintergrund geben. Doch das geschieht selten genug. In der Regel begräbt man den Helden im Durcheinander, unter Palmbäumen, steckt ihn in den goldenen Abgrund von Louis XIV.-Möbeln, oder macht ihn zu einer bloßen Mücke unter dem Prunk der Umgebung, während der Hintergrund eben als Hintergrund gehalten sein und die Farbe der Wirkung untergeordnet werden sollte. Das kann natürlich nur sein, wenn ein Geist das Ganze lenkt. Die Werke der Kunst sind verschieden, aber das Wesen artistischer Wirkung ist Einheit. Wo es sich um die Regierung von Völkern handelt, kann man über den Vorzug der Monarchie, Anarchie und der Republik streiten: das Theater gehört unter die Macht eines gebildeten

Despoten. Die Arbeit kann man teilen, den Geist, der sie lenkt, nicht. Wer das Kostüm einer Zeit versteht, versteht notwendig auch ihre Architektur und ihr Milieu; es ist leicht, an den Stühlen eines Jahrhunderts zu erkennen, ob man damals Krinolinen trug oder nicht. Es gibt in der Kunst keine „Spezialitäten", und eine wirklich künstlerische Aufführung sollte den Stempel eines Mannes tragen und zwar eines Mannes, der nicht nur alles zu entwerfen und anzuordnen, sondern auch die Kontrolle in Händen hätte, wie jedes Gewand getragen werden muß.

Auch sollte man mehr Proben in Kostümen abhalten. Natürlich gibt es Schauspieler, die sich leicht und anmutig in jedem Kleid bewegen können, aber nicht wenige wissen nicht, was sie mit ihren Händen anfangen sollen, wenn sie keine Seitentaschen haben. Sie tragen ihre Kleider, als wären es Kostüme; es sind natürlich Kostüme, aber nur für den Zeichner; für die, welche sie tragen, sollten es Kleider sein. Und es ist an der Zeit, die Meinung, die auf unseren Bühnen herrscht, zu beseitigen, als seien Griechen und Römer immer barhäuptig umhergegangen. Zur Zeit der Elisabeth verfiel man nicht in diesen Fehler. Man gab den römischen Senatoren zu ihren Gewändern auch Hüte.

Die Vermehrung der Kostümproben würde noch einen Vorteil bringen: Den Schauspielern würde klar werden, daß eine bestimmte Form der Geste und Bewegung nicht nur für jeden

Stil des Kostüms paßt, sondern durch ihn bedingt ist. Zum Beispiel war der bedeutende Gebrauch der Arme im 18. Jahrhundert das notwendige Ergebnis des Tragens großer Reifröcke und die feierliche Würde Burleighs so gut durch seine Halskrause wie durch seine Anlage bedingt. Außerdem ist ein Schauspieler nicht eher in seiner Rolle zu Hause, als bis er in seinem Kostüm zu Hause ist.

Von der Bedeutung, die das schöne Kostüm für die Entwickelung des künstlerischen Temperamentes im Zuschauer hat, indem es jene Freude am Schönen um des Schönen willen schafft, ohne welche kein Kunstwerk verständlich ist, will ich an dieser Stelle nicht reden; trotzdem beachte man, daß Shakespeare auch diese Frage bei der Aufführung seiner Tragödien ins Auge faßte; denn er führte sie stets bei künstlichem Lichte auf und ließ das Theater schwarz verhängen. Was ich habe zeigen wollen, ist, daß die Archäologie keine Pedanterie ist, sondern ein Mittel künstlerischer Illusion, und daß das Kostüm ein Mittel ist, Charaktere zu bezeichnen, ohne sie zu beschreiben, und dramatische Situationen und Wirkungen zu schaffen. Und ich denke, es ist bedauernswert, daß sich so viele Kritiker, eine der wichtigsten Bewegungen der modernen Bühne anzugreifen, vereinigten, ehe noch jene Bewegung zur vollen Entwickelung gelangt war. Daß sie aber fortschreiten wird, dessen bin ich ebenso sicher, wie ich überzeugt bin, daß wir in Zu-

kunft mehr von unseren dramatischen Kritikern verlangen werden, als daß sie sich Macreadys erinnern oder Benjamin Webster gesehen haben: wir werden von ihnen verlangen, daß sie die Pflege des Schönheitssinnes übernehmen. Pour être plus difficile, la tâche n'en est que plus glorieuse. Und wenn sie eine Bewegung, die Shakespeare freudiger als irgendein Dramatiker begrüßt hätte, nicht ermutigen wollen, so sollen sie sich ihr wenigstens nicht widersetzen; denn ihr Mittel ist die Illusion der Wirklichkeit, die Illusion der Schönheit ist ihr Ziel. Nicht alles, was ich in diesem Aufsatz gesagt habe, ist meine wahre Meinung. Vieles verurteile ich geradezu. Der Aufsatz vertritt nur einen künstlerischen Standpunkt, und in der ästhetischen Kritik kommt alles auf den Standpunkt an. Denn in der Kunst gibt es keine allgemeine Wahrheit. Eine Wahrheit in der Kunst ist etwas, dessen Umkehrung auch wahr ist. Und wie wir nur in der Kunstkritik die platonische Theorie von den Ideen verstehen können, so können wir nur in ihr Hegels Lehre von den Gegensätzen verstehen. Die Wahrheiten der Metaphysik sind die Wahrheiten der Masken.

